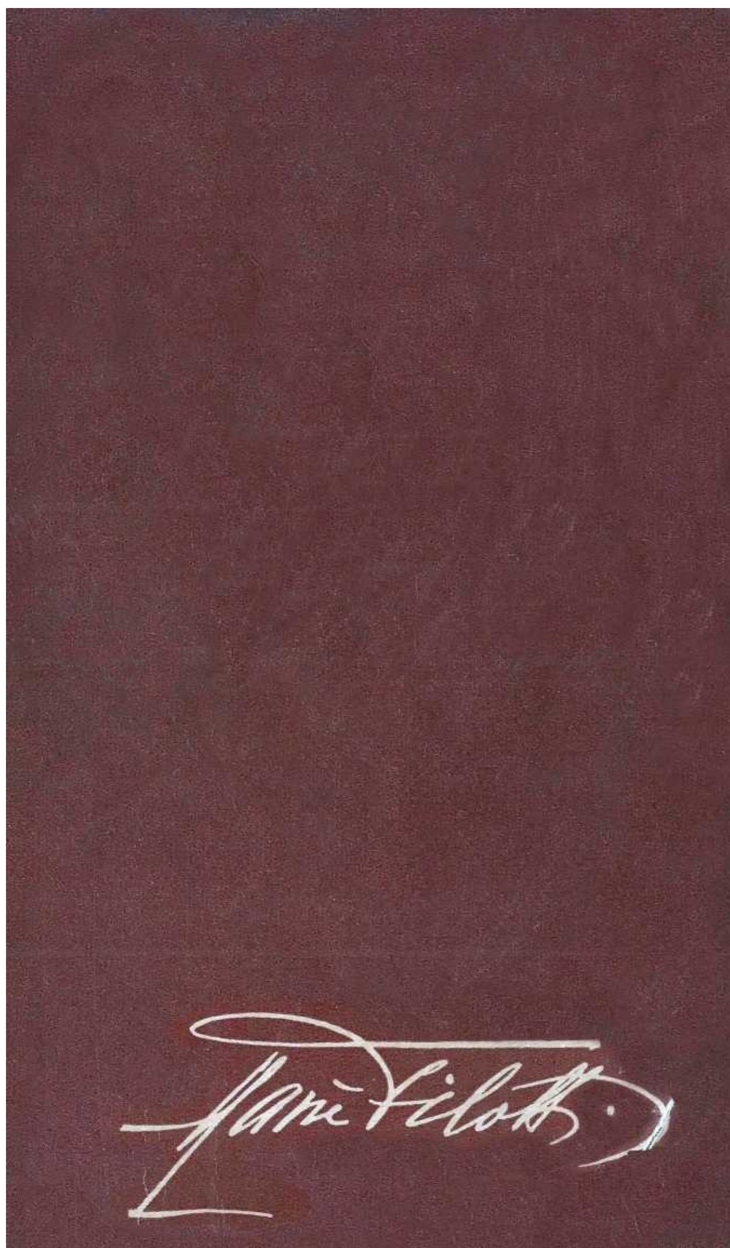


Maria Filotti a început redactarea amintirilor sale în

anul 1953, dar nu le-a putut desăvârşi. Textul ediţiei de faţă apare îngrijit şi adnotat de Ion Filotti-Cantacuzino, fiul artistei.

MAMA FILOTTI

AM ALES TEATRUL

1961

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Degradarea la care burghezia a împins orice activitate intelectuală a atins în teatru punctul maxim. Condiţia de actor era infamantă, statutul actorului era statutul proscrisului. Dacă un tânăr de treabă voia să se dedice scenei era anatemizat şi devenea ruşinea familiei sale. „Se făceau actori ca Jianu, fugind de acasă ca haiducii, cu poterele rudelor pe urma lor” – scria un contemporan.

Pentru tinerii actori sau pentru studenţii care lucrează astăzi într-un institut, îndrumaţi de maeştrii scenei, artişti ai poporului şi artişti emeriţi, studiind nu numai mişcarea scenică, ci şi probleme de estetică şi îilozofié, limbi străine, istoria teatrului şi primind burse, foarte multe din realităţile acelui trecut sunt aproape de neimaginat. Evocarea lor este, însă, interesantă nu numai din punct de vedere istoric, ci şi pentru a cântări astfel cu mai mare exactitate valoarea prezentului.

Arhivele gem de documente. Iată un paragraf dintr-o adresă a societarilor Teatrului Naţional din Craiova către prefect:

„Deoarece n-avem nici cu ce plăti cheltuielile serale, cerem un concediu până la 1 aprilie viitor ca să ne putem hrăni prin alte oraşe din ţară, căci suntem daţi afară din casele unde locuim şi nici hrană pe datorie nu putem găsi, fiindu-ne peste putinţă a mai suporta mizeria şi lipsa de mijloace de existenţă...”

Iată şi cererea de pensie a soţiei ctitorului Teatrului

Naţional:

„... Ca să-mi pot susţine existenţa până când ţara îşi va aminti de Costache Caragiale ce şi-a lăsat o femeie care zace în mizerie...”

În sfârşit, altă cerere:

„... Pentru un vechi artist al Teatrului Naţional, Direcţia Generală a teatrelor cere un loc gratis la orice cimitir din Capitală...”

Asemenea documente se pot înmulţi. Ştefan Iulian, tuberculos, a zăcut uitat într-o mansardă. Într-o seară a fost luat pe sus de nişte prieteni, ca să dea un spectacol în beneficiu, a căzut în mijlocul reprezentaţiei şi nu s-a mai întors pe scenă niciodată... Unul din fondatorii societăţii dramatice craiovene, Ion Tănăsescu, a murit de congestie cerebrală în clipa în care, cu lacrimi în ochi, plângea în cabinetul directorului „că-i mor copiii de foame...”. I.D. Ionescu, cel despre care vorbeşte Jupân Dumitrache („... că a mers la grădină la Iunion să vadă comediile alea de le joacă Ionescu”), a fost înmormântat cu o listă de subscripţie. Marele Pascaly a murit acoperit de datorii în ziua în care trebuia să-şi deschidă stagiunea. „M-am dus să-l văd într-o casă din actuala stradă Câmpineanu – scrie Aristizza Romanescu – slab, galben, schelet, şi n-avea un franc, darămite să-şi plătească datoriile. În nenumărate rânduri ceruse de la teatru avansuri, dar, fiindcă luase ceva din partea sa pe luna următoare, i se răspundea că nu sunt bani – cum se întâmplă întotdeauna şi la teatru şi aiurea când nu mai eşti bun de pus la jug...” Aristizza Romanescu n-a avut nici ea parte de o existenţă norocoasă, deşi a trecut atâta timp drept luceafărul scenei româneşti. Mărturisiri de felul acesteia nu se găsesc rar printre amintirile sale: „Iar numărai vreo câteva săptămâni în care nu mâncam decât o dată pe zi, până ce în sfârşit m-a angajat un antreprenor de café-chantant la *Galaţi...” Ceea*

*c*e în tinereţe se putea eventual înfrunta cu speranţa şi rezistenţa vârstei, la bătrâneţe lua proporţii tragice. Pensiile se acordau cu mari întârzieri şi multe greutăţi, iar atunci când, în sfârşit, se dădeau, ajungeau la sume derizorii.

S-ar putea vorbi îndelung nu numai despre mizeria existenţei cotidiene a actorilor români în regimul burghez, ci şi de mizeria existenţei lor artistice. Se poate vorbi astfel despre turneele de mizerie şi popasurile în hoteluri îngrozitoare, în care patronii cereau plata înainte, despre reprezentaţiile în hambare sau în grădinile de vară înconjurate de cârciumi gălăgioase, despre spectacolele acelea furtunoase în care replicile din tragedii se amestecau cu comenzile chelnerilor, iar *Macbéth* se juca pe fondul muzical al tarafurilor. Se poate vorbi despre matrapazlâcurile managerilor improvizaţi şi se pot cita mărturii ale contemporanilor: „… sâmbătă seara Aristizza Romanescu a plecat la Ploieşti ca să dea acolo o reprezentaţie. Din întâmplare mă aflam în acelaşi tren cu renumita actriţă şi am văzut-o şi am privit-o mult şi m-am căznit să-i scrutez gândurile… Ea, artistă fără seamăn, ea, subjugătoarea de suflete, călătorind într-un vagon de clasa a doua, tocmindu-se cu antreprenorul unui teatru de provincie, ca să-i lase sala mai ieftin, jucând pe o scenă primitivă, cu decoruri oribile, în faţa unui public de negustori, şi apoi, după spectacol, constatând încremenită că reţeta abia-i permitea să plătească chiria sălii şi drumul înapoi, spre Bucureşti. 01 cum ne-o fi dispreţuind actriţa gândindu-se că în ţara asta, la ridicarea căreia talentul său neîntrecut contribuie – ca să guşti îndestularea vieţii trebuie să te faci negustor de cherestea, antreprenor de binale sau să înfiinţezi o fabrică de luminări de seu…” Astăzi1 sunt. foarte puţini cei care-şi aduc aminte că – după cum ofiţerii, ca să se însoare, trebuiau să aibă un

„act dotai” – o actriţă, ca să fie angajată, trebuia să aibă un „fond pentru toalete”. Aristizza Romanescu are şi în această privinţă, în memoriile sale, pagini dureroase: „... Ca să-mi fac rochia din Fata bancherului – *o rochiţă bog*ată, crème – mi-am da*t lea*fa pe două luni; ca să-mi cumpăr pantofi de scenă, m-am lăsat fără ghete de oraş, aşa că, la un moment dat, ajunsesem să umblu iarna cu pantofi de atlas...”

Mizeria condiţiei artistice decurge însă nu numai din această jalnică stare financiară, ci de foarte multe ori din ideile pe care actorul era silit să le pună în circulaţie cu preţul atâtor sacrificii. În foarte multe din cărţile de memorii care ni s-au păstrat, regretul că arta era obligată să slujească digestiei unei pături de îmbuibaţi răsună cu mult mai dureros decât amintirea sărăciei. Cele mai multe spectacole erau un fel de amestec de tragedie, operetă, circ şi reprezentaţie de bâlci. Proprietarii şi toţi cei care investiseră bani într-o afacere de teatru aveau un singur criteriu: beneficiul! „Cine se mai gândea la artă?” – scria cineva. „Pe toţi pereţii teatrului erau scrise cu litere de doi metri cuvintele lui Montecuculi: «Bani, bani şi iar bani!» Nici cel mai mic gust în alegerea pieselor, nicio seriozitate în repetiţii. Făcea reţetă cutare piesă? Era bună... Se introdusese apoi şi sistemul chiverniselilor... peste el a început a se accelera celălalt, al favorurilor, graţie căruia distribuţiile nu se mai făceau decât pe rudenii, pe intrigi sau pe simpatii intime...” Sunt realităţi care nu trebuie uitate.

Istoria literară a făcut până acum progrese serioase în reconstituirea trecutului dramatic al teatrului nostru. Trebuie să recunoaştem că în această muncă volumele de amintiri ale slujitorilor scenei româneşti au avut o parte de contribuţie care nu a fost neînsemnată.

Cartea Mariei Filotti vine astăzi să se adauge

mărturisirilor preţioase, din care se ţese istoria teatrului românesc.

Desigur, orice volum de memorii este în primul rând un autoportret, o autobiografie. Pentru cei ce vor să urmărească numai linia destinului acestei remarcabile personalităţi a scenei noastre, volumul nu le va dezminţi curiozitatea. Din paginile cărţii se desprindè un portret interesant şi complex – portretul unei mari actriţe, care nu a fost însă numai o mare actriţă, ci şi un om de teatru energic şi întreprinzător, o organizatoare excelentă, un talent instruit. În paginile memoriilor se simte de altfel şi o vibraţie scriitoricească, desigur nedezvoltată, dar autentică. Biografia este reconstituită, capitol cu capitol, de un om cu mult simţ de observaţie; în întâmplările de odinioară se regăseşte de multe ori culoarea acelor vremi apuse şi multe pagini au prospeţimea unor fapte pe care timpul n-a putut să le usuce; copilăria lângă un drum de ţară, şatra de ţigani de la marginea satului, fuga de acasă, liceul cu dormitoarele comune, lecţiile de greacă şi reprezentaţiile teatrale improvizate, în care specialista în limbi moarte juca întotdeauna roluri de băieţi, pasiunea juvenilă pentru literatură şi încercările tainice de a „tachina muzele”, facultatea de litere şi frecventarea cvasi secretă a conservatorului, primul turneu, primul contract – ghinionist – la Naţional, primii colegi, primele spectacole…

Autoarea reînvie amintiri mai triste sau mai vesele, povesteşte peripeţii din turnee, ciocniri din culise, momente memorabile de pe scenă şi pe nesimţite, din firul a zeci de povestioare sau observaţii, înţelegem cum s-a format această personalitate. Sfiala bacalaureatei, descumpănită în faţa marelui oraş, neîncrederea în sine a tinerei provinciale, se topesc treptat. De la un capitol la altul se dezvoltă o actriţă din ce în ce mai stăpână pe sine şi arta sa. Autoportretul este schiţat în linii ferme. Eroina

nu cochetează cu candori angelice şi respinge ideea artistului care pluteşte peste lume, buimac şi învăluit în nori. Din filele memoriilor rămâne (aşa cum a rămas şi în amintirea celor care au cunoscut-o) chipul unui artist energic, voluntar, extrem de lucid, cu spirit pozitiv şi întreprinzător, care-şi afirmă aproape cu orgoliu condiţia de actor. A îi actor, pentru ea, echivalează cu un titlu de nobleţe spirituală. Cele mai frumoase trăsături umane ale eroinei se strâng în jurul acestei idei. De aici izvorăşte curajul tinerei provinciale, studentă încă la litere, de „a alege teatrul”. De aici vine dârzenia cu care s-a luptat mai târziu, înăuntrul şi în afara hotarelor, ca să ridice prestigiul breslei sale.

Dar cartea lasă să transpară realităţi care depăşesc interesul individual. Deseori, dintre datele personale se zăresc marile evenimente ale epocii, precum şi ceva din influenţa lor asupra mişcării teatrale. Maria Filotti vorbeşte de 1907, de satele pârjolite sau rase cu tunul, de ţăranii cu feţe întunecate, pe care i-a întâlnit atunci în cale. Tânăra absolventă cutreieră cu trupa Agathei Bârsescu o ţară încremenită de durere. „… Priveam şi ascultam toate, fără să le pot înţelege rostul şi simţeam cum se zbat în mintea mea, tulburată şi nelămurită, zeci de întrebări chinuitoare…” Sunt în cartea aceasta pagini impresionante despre dezastrul în care a aruncat ţara primul război mondial. O serie de momente sunt prinse cu o autenticitate impresionantă. Din amintiri se reface tabloul unei prăbuşiri generale: sondele ard, sute de familii pornesc în bejenie spre Moldova, trenurile cu răniţi rătăcesc bezmetic săptămâni întregi pe linii secundare. Gările sunt înţesate cu oameni în uniformă, bărboşi, cu chipuri speriate. laşul geme sub puhoiul refugiaţilor şi al răniţilor şi se sleieşte sub puterea foamei. Actorii stau îngrămădiţi în clădirea teatrului, împărţind între ei ziua,

porţia de fasole, iar noaptea, paturile din recuzită. Femeile lucrează ca infirmiere („… n-am să uit niciodată zgomotul sinistru cu care a căzut, într-o căldare de spital, ceea ce fusese un picior de om…”). Pe uliţele troienite se zăreşte adesea umbra lui Enescu, puţin încovoiat, cu vioara sub braţ şi mâinile înfăşurate într-un manşon mic, grăbindu-se spre spitale. În şcolile suprapopulate zăceau oameni înjumătăţiţi, înfăşuraţi în bandaje. „O, nu, asta nu mai era o dramă fictivă trăită pe scenă, asta era realitatea aspră, era oroarea războiului în toată sălbăticia ei…” – exclamă autoarea.

Unele evenimente nu trec în prim plan. Sunt pomenite numai accidental şi numai în fugă. Deşi nu ocupă mult spaţiu, prezenţa lor aruncă, însă, o lumină lămuritoare pentru tot ceea ce se povesteşte. De pildă Piaţa Teatrului Naţional, la 13 decembrie 1918: gloanţele şuierau, vaietele răniţilor umpleau văzduhul, iar sângele lor împroşca caldarlâmu-l din faţa „primului lăcaş de cultură al ţării”. Maria Filotti nu vorbeşte de marea criză economică din 1930; dar ecourile acestui moment istoric pentru capitalismul mondial răsună foarte limpede în răspunsurile primite la ancheta pe care o întreprind actorii români dornici de a organiza un turneu în America: „În situaţia în care ne aflăm, venirea unei trupe ai ci, ar fi un fiasco… sute de mii de muncitori trăiesc din fondul de caritate ÿ oraşului… criza năprasnică ce ne oftichează copiii ne-a despuiat de economiile noastre şi ne-a aruncat pe mulţi în stradă…”

Este adevărat, unghiul subiectiv din care a fost scrisă cartea nu este întotdeauna destul de larg pentru a cuprinde o serie de alte aspecte esenţiale a-le epocii, aspecte care ar fi îmbogăţit orizontul cărţii. Uneori autoarea, furată de probleme profesionale, trece oarecum absentă pe lângă unele evenimente sociale. Alteori, ca în

ultima parte a volumului, cititorul regretă că, deşi poziţia autoarei faţă de transformările sociale este afirmată cutând, observaţia concretă pare mai puţin bogată, rarefiază proza, împinge memoriile spre abstract.

În ce priveşte viaţa teatrului din prima jumătate a acestui veac, există în cartea Mariei Filotti o abundenţă de date extrem de semnificative. Autoarea descrie cu multe amănunte pitoreşti viaţa scenei româneşti într-o perioadă în care sala Teatrului Naţional slujea nu numa-i muzelor ci şi organizatorilor de baluri oficiale; când afişele primului teatru al ţării anunţau tot felul de „surprize şi atracţii nemaivăzute”, „loji ornate cu flori naturale”, „cârciumi artistice” şi chiar „tablouri cu totul noi, redate de un cinematograf care va debuta în acea seară”. Sunt povestite amănunte interesante ale vieţii de actor, dificultăţile legate de turnee, de sălile mizerabile unde se organizau spectacolele, de încurcăturile materiale, de agenţii teatrali provinciali. Există în paginile volumului amănunte demne de reţinut în legătură cu viaţa culiselor sau cu teribilele lipsuri financiare în care se zbătea un colectiv teatral. Era în vremea în care premierele se succedau în ritm vertiginos, pentru că publicul era restrâns şi mereu acelaşi. Nimeni nu avea timp de un studiu aprofundat. Actorii jucau seara, cinau – în cabine, repetau noaptea şi plecau din teatru „pe soare”. Situaţia din vremea Aristizzei Romanescu nu se schimbase prea mult. „Îmi amanetasem la croitoreasă încă de la primele două piese leafa pe o lună…” – scrie Maria Filotti. Şi totuşi, din acest punct de vedere – se ştie – Maria Filotti a avut o situaţie mai norocoasă decât majoritatea covârşitoare a colegilor săi.

Partea cea mai interesantă a memoriilor Mariei Filotti o constituie, însă, capitolele în care autoarea încearcă să pătrundă şi să explice lupta pentru ridicarea nivelului artistic al teatrului românesc şi pentru

consolidarea prestigiului lui înăuntrul şi în afara hotarelor. În această privinţă autoarea era cum nu se poate mai potrivită pentru a contribui la reconstituirea trecutului. Ea a fost una dintre cele mai instruite actriţe, ale scenei româneşti şi una dintre personalităţile cele mai legate de eforturile pe care, le-au depus în trecut actorii noştri pentru a aduce realizările teatrului românesc pe orbita internaţională. Ani de-a rândul ea a fost delegata actorilor români la congresele Societăţii universale de teatru de la Hamburg, Paris, Roma, Zürich, Moscova, Viena, Londra. Ea a participat la lucrările acestor întâlniri internaţionale şi a luat cuvântul în numele actorilor români. Prin ea teatrul nostru a făcut cunoştinţă cu o serie de personalităţi culturale ale epocii. Maria Filotti a fost unul dintre primii oameni de teatru de la noi care au cunoscut realităţile sovietice, viaţa culturală a unui popor eliberat de exploatare, realizările teatrului lui Stanislavski, creaţiile marilor actori sovietici. Toată această experienţă se răsfrânge în memoriile ei şi constituie într-un fel nota lor particulară, Evitând confesiunea cu coloratură prea intimă, autoarea integrează permanent datele personale în realitatea înconjurătoare. De aceea autoportretul nu stă decât rareori pe prim plan, acesta fiind de cele mai multe ori ocupat de portretele celor mai interesante personalităţi teatrale contemporane. Schiţate uneori în câteva rânduri, alteori descrise amănunţit de-a lungul multor pagini, în volum apar o serie de chipuri fără de care viaţa scenei noastre în acea epocă ar fi greu de înţeles: maestra cu părul argintiu şi cu glasul „ca un clopoţel”, Aristizza Romaneses şi Constantin Nottara, „decanul”, cu blândeţea, cu severitatea, cu omenia şi cu ticul lui verbal, „auzi ici”; Agatha Bârsescu, Mihai Codreanu, tălmăcitorul neegalat al lui Edmond Rostand, H. Lecca, directorul Teatrului Naţional din Iaşi, Victor Eftimiu, pe atunci dramaturg

debutant, şi atâtea alte nume. Interesul nu rămâne strict portretistic, pentru că, evocând toate aceste personalităţi teatrale, Maria Filotti schiţează câteva probleme mari din trecutul scenei noastre. Fără îndoială, cea mai importantă este lupta pentru realism. Sub semnul ei stă, de altfel, partea cea mai valoroasă a amintirilor.

Bineînţeles, o mare parte a memoriilor se referă la rolurile create de autoare în spectacolele epocii, adică la repertoriu. Sunt pagini întregi de analiză inteligentă şi fină a unor personaje intrate în patrimoniul universal: Hedda Gabiler, Elida din *Femeia mării*, Arkadina din *Pescăruşul* etc. Dar mai interesant decât aceste analize este faptul că există în carte un material documentar deosebit de bogat care mărturiseşte eforturile grele, îndelungi şi; adeseori fără succes, pe care cei mai buni slujitori ai scenei le-au depus pentru promovarea unei dramaturgii de calitate, date care vorbesc despre jalnica situaţie a teatrului acelei vremi, despre stagiunile năpădite de comedioare bulevardiere şi melodrame stupide. Lista, anexată la sfârşitul cărţii, a rolurilor unei cariere de câteva zeci de ani este concludentă. Autoarea vorbeşte şi ea cu destulă tristeţe despre nenumăratele piese de o calitate dubioasă, prin care a trecut irosându-se. Pe unele din ele abia poate să şi le amintească. Din altele n-au mai rămas decât nişte titluri, de altfel destul de grăitoare: *Trecu o femeie*… Best*ia… Pati*ma c*ea mar*e… *Chi*n*ul… În* pag*inile* cărţii sunt desôrise încercările unor oameni de teatru cinstiţi de a schimba aceste stări de lucruri. Din filele încărcate cu portrete şi întâmplări se desprind figurile câtorva directori valoroşi ai Teatrului Naţional: Alexandru Davila, cu tentativele sale reformatoare, Pompiliu Eliade, încurajator al creaţiei originale, Camil Petrescu, în scurta sa trecere pe la conducerea primei scene a ţării etc. Autoarea descrie încercările de a ţine piept afacerismului, ava

1 ansei de piese cosmopolite, precum şi avalanşei impostorilor – pentru că nu puţine personalităţi politice, jinduind secret laurii scenei, ţineau morţiş să-şi monteze sub diferite pseudonime piese lamentabile, menite să le asigure o glorie în plus. „S-au perindat – sicrie Maria Filotti – foarte multe piese, semnate ou tot felul de nume sau pseudonime (o piesă a fost semnată Neera!?) – majoritatea persoane «din lumea bună», care îşi încercau talentul în diverse pastişe de teatru bulevardier francez. Publicul făcea cele mai adesea dreptate şi atunci piesa se juca doar de trei, patru ori şi dispărea în neant...”

Chiar dacă aprecierile nu sunt întotdeauna suficient de diferenţiate, chiar dacă scara valorilor este uneori nu prea riguroasă şi chiiar daică autoarea exagerează an justificările pozitive pe care le dă teatrului particular, există în acest volum un material. informativ preţios, care ne ajută să înţelegem şi mai bine dt de spinoasă a fost sub regimul burghezo-moşieresc calea formării teatrului românesc. Desigur, autoarea cărţii n-a apucat vremurile când un director al Teatrului Naţional implora într-un apel „nobilele doamne” să se înduplece a frecventa Teatrul Naţional saicrificând măcar o seară pe săptămână. Dar filele cărţii aduc ecourile luptei pentru promovarea autorilor români şi pentru înfăţişarea pe scenă nu a anecdotelor insipide din budoarele şi cabaretele pariziene, ci a realităţilor autohtone. Apar momente memorabile pentru teatrul nostru: Delavrancea citind *Apus de soare* în faţa celor mai mari actori ai vremii; povestea piesei *înşir-te, mărgărite*; montarea lucrării lui Camil Petrescu *Suflete tari* etc. Aproape fiecare episod, cu intenţia sau fără intenţia autoarei, lasă să transpară condiţiile vitrege în care s-a dus lupta pentru un repertoriu realist.

Fără îndoială, această luptă nu a privit numai repertoriul, ci şi jocul actorului, regia, scenografia etc.

Desigur, era greu de reconstituit cu fidelitate atmosfera unei epoci în condiţiile în care teatrele nu aveau în recuzită decât câteva salonaşe pe care le foloseau indiferent de natura piesei. Dar bătălia aceasta pentru autenticitate s-a dat de cei mai buni slujitori ai scenei noastre şi autoarea o evocă, descriind împrejurări caracteristice şi oameni care au avut, în cadrul ei, un rol mai important sau mai modest. Maria Filotti arată influenţa pe care a avut-o asupra formaţiei sale actorul Petre Liciu, eforturile acestuia de a împiedica tineretul să cadă în cabotinism şi de a sfărâma anchilozarea la care teatrul burghez ducea actorii, împărţindu-i în tipuri fixe şi condamnându-i să rămână toată viaţa la aceleaşi roluri: „junele-prim", sau „cocheta", sau „ingenua", sau „intrigantul"… Ea vorbeşte despre lupta maeştrilor scenei noastre împotriva moravurilor teatrului burghez, despre disciplina pe care Nottara voia s-o introducă în teatru, despre războiul declarat de el spiritului boem, despre incapacitatea lui de a se evidenţia în paguba partenerului şi descrie începuturile extrem de grele ale artei regizorale la noi în ţară, epoca în care numele regizorului nici nu era trecut pe afiş iar rolul lui în spectacol era pur tehnic. E scoasă în relief contribuţia lui Paul Gusty, care a crescut în umbra extraordinarei sale modestii un buchet de maeştri ai scenei româneşti.

Interesant de constatat e, o dată mai mult, că lupta pentru realism în teatrul nostru a fost organic legată de lupta împotriva grandilocvenţei, a stilului declamatoriu. Tradiţiile cele mai frumoase s-au făurit în această bătălie, iar făclia succeselor s-a transmis întotdeauna din generaţie în generaţie. În amintiri, sunt pagini extrem de sugestive închinate eforturilor., izbânzilor şi eşecurilor prin care s-a făurit tradiţia teatrului lui Caragiale. Spectacolul *Scrisoarea pierdută* revine la date deosebite şi în

distribuţii noi, iar autoarea face o operă extrem de valoroasă descriind ceea ce a adus deosebit fiecare interpret (Iianicu Brezeanu în rolul Cetăţeanului turmentat, sau Nottara în rolul lui Ţipătesou), înfăţişându-ne, de pildă, istoricul personajului Cucoanei Zoiţica de la Aristizza Romanescu şi Maria Ciucurescu până – la ea. Pentru că numele celor. mai buni actori de ieri şi de azi se leagă şi ele de lupta pentru realism, este nu numai interesant, dar uneori emoţionant să regăsim în aceste memorii amintiri despre actori populari, aşa cum au apărut ei la un moment dat în trecut, Băltăţeanu în rolul lui Armand Duval sau Vroński, Ion Manolescu, june-prim, Mihai Popescu, Bulfiński, Sonia Cluceru, tovarăşi de vitregie în turneele de odinioară, atâţia şi atâţia mari dispăruţi., Este interesant s-o regăsim pe Aura Buzescu în anii începuturilor în roluri de ingenuă, pe Lucia Sturdza Bulandra, organizatoare mereu energică, mereu autoritară, şi chiar dacă la sfârşitul lecturii regretăm că osteneala vârstei şi hărţuiala bolii nu i-au permis marei actriţe Maria Filotti un contact mai concret şi mai larg cu realităţile teatrului în anii puterii populare, este foarte interesant să citim părerile autoarei despre tinerii care s-au – afirmat după eliberarea patriei noastre – despre profilul moral şi artistic al noilor generaţii.

Închidem cartea de amintiri a Mariei Filotti cu sentimentul tulburător că am fost martorii unei experienţe omeneşti demne de toată luarea-aminte, nu numai pentru că autoarea a avut o asemenea existentă, ci mai ales pentru că biografia ei reprezintă până la un anumit punct biografia unei întregi generaţii de actori: generaţia veteranilor, generaţia acelora care au cunoscut teatrul nostru şi tind „se făceau actori ca haiducii”, şi azi, tind la numele lor se adaugă în mod firesc titluri simbolice: artist al poporului, artist emerit al Republicii Populare Române.

O». S. Crohmălniceanu
Un vis

Sinaia, iulie 1953

Pajiştea verde smălţată cu flori te cheamă, ademenitoare, cu aroma-i îmbălsămată, iar brazii plini de ascunzişuri tainice şi întunecate împung cerul cu vârfurile lor ascuţite. Lumina caldă a soarelui îmi alintă obrajii şi-mi învăluie întreaga fiinţă cu dulcea-i mângâiere. Urc pe alei fără ţel, singură, cu sufletul îndoit, cu lacrimile mijind printre gene. Caut să-mi ascund frământarea faţă de cei pe care-i întâlnesc şi devin volubilă, prietenoasă peste măsură. Dar întrebări chinuitoare îmi sfâşie inima. Sunt iarăşi, ca de atâtea ori în viaţa mea, în ceas de cumpănă şi, ca de-atâtea ori, îmi fac bilanţul, la popas de drum, poate la capătul lui…

Ce pun oare într-unul din talgerele balanţei, ca să pot uşura, în celălalt, revolta ce mi-a îmbujorat obrajii, şi umilinţa ce mi-a ars adesea sufletul, şi oboseala loviturilor primite fără veste, şi lupta nedreaptă cu forţe ascunse şi cu duşmănii necunoscute, pe care le-am încercat în cursul anilor? Oare n-a fost prea mare preţul plătit pentru bucuriile pe care le-am cules pe calea aleasă? Mi-am îndepiftiit oare destul din noianul de gânduri curate şi de arzătoare dorinţi din care mi-am făurit ideal, când am pornit la drum?…

Paşii mi-alunecă pe alee, caut un loc ascuns unde să-mi adăpostesc sufletul chinuit şi găsesc reazemul dorit pe trunchiul de copac uitat de vremi, pe care a crescut în voie muşchiul verde şi florile de câmp. Am închis ochii şi pleoapele grele s-au lăsat, toropite de oboseală… Am adormit? Am visat? Cine poate tălmăci viziunea?…

Pajiştea verde se întinde ca un covor viu, soarele scaldă crenelurile castelului îndepărtat şi aleea nisipoasă

şerpuieşte gălbuie peste smaraldul gazonului. Cine sunt minunatele fiinţe care, din depărtare, îmi întind în semn de prietenie braţele lor albe şi catifelate, îşi flutură batista de dantelă, salută într-un gest de mare demnitate sau se închină cu clasică graţie? Rochii de dantelă spumoasă, învolburări de tul fluturând în adierea zefirului, mantale grele de catifea în culoarea rubinului, brodate în aur şi pietre nestemate, înaintează maiestuoase sau alunecă visătoare pe alee, se adună pe pajiştea verde, unele ciripind cu veselie, altele cu sufletul clocotind de toate patimile vieţii. Inima mea bate puternic, lacrimi de fericire îmi inundă ochii…

Apropiaţi-vă, dragi prietene, fiinţe rupte din sufletul meu! O, veniţi, veniţi lângă inima mea, pe care resemnarea sfâşietoare refuză să se aştearnă. Veniţi, dragi copile ale simţirii mele, prietene scumpe, în veci devotate, voi ce-aţi luat viaţă din viaţa mea, voi ce-aţi trăit prin bătăile inimii mele şi din freamătul simţirii mele. Voi, bucuria, mângâierea, liniştea sufletului meu 1 Veniţi şi dăruiţi-mi odihna, dăruiţi pace inimii mele zbuciumate, veniţi lângă draga şi bătrâna voastră prietenă…

— *Tu non sar ai mai vecchia, carina, perché* îl *iuo cuore non sara mai vecchio*[1], şopti, ca o dulce melodie, o fiinţă stranie şi încântătoare, în largă rochie de catifea violetă, cu jachetă de hermină strânsă pe talie, cu mâinile ascunse în manşonul din care ieşea, jucăuş, un căpşor de maimuţă.

— Te recunosc, Ritta Cavalini…

— Da, ţi-aduci aminte în câte seri tulburătoare am împletit lacrimile noastre de pe scenă cu lacrimile spectatorilor şi cum citeai în ochii lor că-ţi mulţumesc, fiindcă ai răscolit în ei adâncurile cele mai curate ale

1 Tu nu vei îmbătrîni niciodată, draga mea, fiindcă inima ta nu va fi niciodată bătrînă (în limba italiană).

simţirii?… Lacrimile tale, cara *mia*, *pă*strează-le pentru a face din ele clipe de emoţie şi dăruieşte-le sufletelor care le aşteaptă de la tine…

Şi, în timp ce chipul ei se topea în umbra brazilor, pe alee înainta încet o arătare diafană, cu tâmplele-i pale încadrate în bucle negre, cu crinolina acoperită de faldurile dantelelor de fir, cu un buchet de camelii albe în mână şi pe buze cu un surâs în care tristeţea părea amestecată cu o misterioasă bucurie…

— Aici sunt, prietenă scumpă, lângă tine. Am venit să te mângâi, amintindu-ţi că ai trăit povestea mea. Povestea femeii care şi-a dăruit viaţa unei singure iubiri şi în dăruirea aceasta a găsit fericirea supremă şi puterea de a muri împăcată, fiindcă şi-a făcut datoria. Tu ai dăruit viaţă din viaţa ta zecilor şi zecilor de fiinţe pe care le-ai întruchipat. Fii împăcată cu tine, ţi-ai făcut datoria şi clipa somnului fără de sfârşit te va găsi cu surâsul pe buze, căci viaţa ţi-a fost dăruire… Fii împăcată cu tine, chiar dacă se va cunoaşte abia târziu care a fost chipul tău adevărat, aşa cum Armand a cunoscut prea târziu taina mea…

Şi dulcea nălucă a iubirii dispăru din faţa ochilor mei, în clipa în care se auzea dintre brazi un râs uşor, ciudat, un râs uscat de ani şi totuşi tânăr. Iar din desişul întunecos o bătrânică, încovoiată şi sprijinită într-un baston noduros, înaintă cu paşi mărunţi şi târşâiţi, privindu-mă pe sub sprâncenele albite, cu faţa numai creţuri dar cu ochii ce străluceau şireţi şi vii, dând chipului ei de centenară o stranie tinereţe. Şi glasu-i spart, cu inflexiuni duioase şi ironice, grăi:

— Ei, ce te uiţi aşa mirată? Da, eu sunt… da, da, Mamouret!… De ce te miri că am răspuns şi eu chemării tale şi vin să te mângâi şi să-ţi dau curaj? Crezi că, dacă sunt bătrână, n-am putere?… Ei, fetiţo, când mintea-i tânără şi gândul viu, câte nu poţi face!… Ţi-aduci aminte

cum am pedepsit toată familia aceea de Mouret, în care stăpânea doar interesul, în gâtpfarea şi setea lor de bani, cum i-am lovit în vanitatea, egoismul şi micimea lor?

Ţi-aduci aminte că nu mi-am încheiat socotelile până ce n-am găsit, în bătrâneţea şi experienţa mea, puterea să trec mai departe urmaşilor mei mai tineri ceea ce am învăţat din lecţia grea şi aspră a vieţii, în care am fost bună doar de muncă? Să le fie pildă şi îndemn, să ştie cum să înfrângă greutăţile, minciuna, prostia, înfumurarea, lăcomia! şi-abia atunci am închis ochii „împăcată, când am ştiut că le-am lăsat cuvânt din care să poată desprinde îndemn, spre a găsi în muncă bucurie...

Am adormit?... Am visat?... Am deschis ochii mari spre pajiştea verde smălţată cu flori şi mi s-a părut că brazii se avântă spre cer mai drepţi şi cu mai mult elan ca niciodată. Pe alocuri, un trunchi înalt şi desfrunzit, în care viaţa a încetat de mult s-alerge, îşi mai ridică totuşi, dârză, silueta lui uscată, în care seva nu mai zvâcneşte de mulţi ani. Lemnul lui parcă s-a preschimbat în piatra dură a unui monument. I-a dispărut de mult suflarea, dar vârful tot priveşte către cer şi trunchiul lui îmi pare că trăieşte încă. Pe vremea când mai avea putere să-şi îmbrace haina de frunziş, el a zvârlit cu dărnicie în juru-i sămânţa pomilor mai tineri, care acum stau, pădure, împrejur... Şi, fiindcă a ştiut să dăruiască celor ce veneau în urmă-i rodul adunat în lunga-i existenţă, bătrânul arbore stă încă în picioare, cu crengile-i uscate rezemate pe arborii crescuţi la umbra sa, ce par că-l strâng şi îl îmbrăţişează cu recunoştinţa lor, nu-l lasă să se prăbuşească în uitare, şi-l ţin, înalt şi drept, desprins din viaţă, însă viu...

Un copil impresionabil

Sunt acum la vârsta când amintirile îndepărtate apar în gând mai clare, mai vii decât multe alte întâmplări recente... închid ochii şi văd ca pe un ecran întâmplări ale

copilăriei mele îndepărtate, pe care le înţeleg mai bine acum, când mă cunosc şi-mi dau seama cât de puternic reacţionează sufletul meu în faţa împrejurărilor zilnice, când ştiu ce vibrare adâncă pot dărui inimii mele chiar fapte mărunte ale vieţii…

Locul naşterii mele este comuna Batogu, de lângă Brăila. Un sat aşezat în şes, cam între gările Ianca şi Deduleşti, în apropierea râuşorului Călmăţui, care era tare poznaş: când era uscat ca-n palmă, când se revărsa înecând recolta. De aceea bieţii oameni renunţau să mai facă semănături pe malurile Călmăţuiului, lăsându-le libere pentru păşunea vitelor, pentru fâneţe sau pentru ciupercile care albeau de-a lungul lor în anotimpurile ploioase şi pe care noi, copiii, ne întreceam să le culegem.

Casa noastră era aşezată cu faţa la drumul de ţară ce lega comunele una de alta, nu departe de marginea satului, care se ridica la vreo patru, – cinci sute de metri mai încolo, pe un deluşor ce începea chiar de la şanţul împrejmuitor din fundul grădinii noastre.

Parcă o văd şi astăzi înaintea ochilor… Albă, cu pridvor de lemn lucrat cu găuri şi cu stâlpii tot de lemn, fasonaţi, despărţită de drumul de ţară doar prin curtea împrejmuită cu un şanţ adânc, pe al cărui dâmb creştea gard viu. În faţa pridvorului, în brazde rotunde sau lunguleţe, înfloreau pe rând petunii şi gura-leului, rozete şi ochiul-boului, călţunaşi sau dălii, mândri trandafiri, flori pe care mama le cultiva şi le îngrijea cu pasiune.

De atunci, din anii fragezi ai copilăriei, de la mama, pe care o adoram, a rămas trainică în sufletul meu dragostea de natură şi de flori.

Tot ea m-a învăţat, de când eram mică, să-mi fac în fiecare seară bilanţul şi să judec singură dacă am făcut bine sau rău ceea ce am făcut în acea zi. Poate de aceea am rămas toată viaţa cu un spirit autocritic ascuţit, adesea

mult prea dezvoltat, mergând uneori până la suferinţă. Căci veşnic sunt nemulţumită de mine şi mi se pare că aş fi putut face mai bine ceea ce am făcut.

Casa noastră avea doar două camere, cu câte două ferestre la drum, aşezate de-a dreapta şi de-a stânga unui antreu, în fundul căruia era cămara. Dar locul nostru favorit, bucuria copilăriei noastre – mai ales în zilele de iarnă – era „bordeiul”. De la pridvorul din faţa casei, o potecă făcută din scândură groasă ducea la aşa-zisul bordei. El avea o săliţă din care în stânga intrai într-o cămară iar în dreapta coborai pe o scară într-o încăpere pe trei sferturi îngropată sub pământ, doar cu două ferestruici mici. Aci era bucătăria, cu cuptorul mare, cu ceaunul pentru mămăligă, cu o vatră cu pirostrii pentru gătit şi alte dichisuri culinare, ce ne pasionau.

Bordeiul era împărăţia Mariţei – Mariţa bătrâna, spre deosebire de altă Mariţă, tânără – ce se pricepea grozav să frigă pui unşi cu mujdei de usturoi şi să facă plăcinte, piroşti, minciunele şi dulceţuri de sezon, de trandafiri, caise verzi sau peltea de gutui. Mariţa bătrâna o ajuta pe mama să pună cloştile pe ouă şi să le păzească în clipa când ies puişorii, să îngrijească de puii de curcă, atât de gingaşi, şi să aibă în pază bibilicile gri împestriţate cu alb, ce făceau podoaba curţii. Mariţa bătrâna ne spunea poveşti, în iernile grele, când fugeam până la bordei, pe poteca de scânduri, cu o pătură în cap şi ne aciuiam pe lângă cuptorul înfierbântat, din care se răspândea mirosul plăcut de pâine coaptă sau aburii de mămăliguţă pripită. Mariţa bătrâna ne asigura solemn, că, de vom fi foarte cuminţi, mâine vom găsi după icoana din odaia ei câte o bomboană „de cea bună”, iar a doua zi ne lua de mână şi ne ducea lângă icoana aceea mare, pe marginea căreia stătea câte o bomboană pentru fiecare dintre noi copiii. Tot ei îi datorez însă şi prima decepţie sfâşietoare a vieţii

mele. Căci într-o zi am aflat că Mariţa bătrâna primea aceste bomboane de la mama şi le punea la icoană cu mâna ei. Asta m-a tulburat până în adâncul sufletului şi mi-a zdruncinat încrederea în sinceritatea Mariţei, pe ale cărei afirmaţii nu mai puteam pune temei şi faţă de care am rămas cu o îndoială în suflet. Nu îndrăzneam să i-o mărturisesc dar simţeam, ca o strângere de inimă, jena pentru dezamăgirea ce-mi pricinuise…

Da, eram un copil foarte impresionabil, în ochii căruia lucrurile luau o proporţie nefirească, exagerată, ce mă zdruncina adânc.

Mi-aduc aminte că, pe vremea când aveam vreo patru-cinci ani, a trecut prin sat o şatră de ţigani ursari, care s-a aşezat într-o vale de lângă sat, la un loc numit Puţurile lui Mihalcea. Într-o zi, ţiganii au trecut pe lângă casa noastră şi, văzând în curte copii, au vrut să ne facă plăcere şi s-au apropiat cu urşii lor, cu gând să-i joace pentru noi. Dar noi nu mai văzusem niciodată urşi vii şi, speriaţi, am fugit cu toţii care încotro. Fratele şi sora mea s-au refugiat în casă, în braţele mamei, care a fost foarte mirată să vadă că numai eu, cea mai mică, nu eram nicăieri. Şi pune-te pe căutat, în curte, în grădină, pe drum. Dar cum dispărusem fără urmă şi nu dădeam niciun semn de viaţă, panica a început să pună stăpânire pe toţi ai casei care, nemaiştiind ce să facă, s-au apucat chiar să golească de apă puţul din curte, de teamă să nu fi căzut în el, vrând să mă feresc de urşii care mă speriaseră.

Către seară, însă, un sătean cunoscut de la celălalt capăt al satului sosi cu mine în braţe, cu rochia toată ruptă, cu picioarele şi mâinile zgâriate de spini şi mărăcini. Ce se întâmplase? Mă speriasem atât de tare văzând namilele păroase ce veneau spre noi, şi bieţii urşi luaseră în ochii mei asemenea proporţii încât, înnebunită de spaimă, o rupsesem la fugă fără să mă gândesc la nimic.

Trecusem printre spinii gardului viu ce înconjura curtea şi fugisem, strigând „ursu! ursu!”, până la celălalt capăt al satului, unde săteanul, care mă cunoştea, văzându-mă cum clănţăneam din dinţi şi tremuram toată de cumplita întâmplare, m-a stropit bine cu apă ca să-mi viu în fire, râi-a liniştit încetişor şi apoi m-a culcat. Bineînţeles, foarte curând am adormit buştean. Şi omul s-a gândit, pe drept cuvânt, că e mai bine să mă lase să mă odihnesc, spre a-mi reveni cu totul, înainte de a mă readuce la ai mei.

Noroc că, până am sosit, nu izbutiseră să sece tot puţul!...

„Vocaţie”...

Eram în clasele primare, la Brăila – oraşul drag al copilăriei melecând am văzut prima piesă de teatru. Venise în turneu trupa actorului Popescu, tatăl lui Achille Popescu, să joace o piesă fără nicio valoare, dar al cărei titlu evoca epoca eroică a teatrului nostru: *Păunaşul codrilor*.

Învăluită în căldura molcomă a sălii, legănată de murmurul ce venea de pe scenă, unde nişte inşi vorbeau de lucruri ce mi se păreau străine, am adormit pe la jumătatea primului act. Dar m-am trezit brusc atunci când, nu ştiu nici azi de ce, au început să tragă cu puşca pe scenă. Şi din clipa aceea am participat foarte atentă la acţiune... A doua zi, nu-mi mai tăcea gura povestind, foarte impresionată, toate minunăţiile pe care le văzusem! N-aş putea afirma că acest prim contact cu teatrul a fost hotărâtor pentru viitoarea mea „vocaţie” dramatică... Mi-aduc însă aminte că părinţii m-au dus şi mai târziu, deseori, la spectacolele date în oraşul nostru de mulţi actori mari ai vremii.

Vocaţie!... Mă-ntreb acum, privind în trecut, am avut eu oare „vocaţie teatrală”?

Dacă vocaţia este un complex de aptitudini

înnăscute, de care eşti conştient de timpuriu, în care crezi cu putere şi care se cristalizează î, într-o forţă misterioasă, ce rupe orice zăgazuri şi înfrânge orice oprelişti întru realizarea şi desăvârşirea ei, atunci nu, n-am avut vocaţie teatrală. Căci n-am crezut, în anii copilăriei şi primei tinereţi, că destinul meu este neapărat acela de a trăi, pe o scenă, vieţile altora, plăsmuite de alţii, pentru bucuria altora, şi că din această întreită înstrăinare a fiinţei mele – dăruită personajului, autorului şi spectatorului – voi culege pentru sufletul meu cele mai nebănuite bucurii. Şi nici nu m-am simţit de timpuriu hotărâtă să înfrâng orice oprelişti pentru a-mi realiza un asemenea ideal…

Dacă, însă, vocaţia poate fi uneori o flacără ascunsă, pe care tu însuţi o ignoridar pe care împrejurările nu pot s-o înăbuşe, care arde uneori mocnit sau bătută de vânturile stărilor prielnice ori neprielnice întâlnite în cale, dar care în cele din urmă răbufneşte în vâlvătaie şi cuprinde toată fiinţa ta, atunci desigur că am avut vocaţie. La început aproape că n-am înţeles-o şi ea mi s-a impus doar cu timpul, aş spune, fără voia mea. Am auzit-o afirmată întâi de alţii, în anii de studii, din ce în ce mai des, obsedant, şi totdeauna lucrul acesta mi-a dat o ciudată senzaţie de jenă, un sentiment straniu, ca de vinovăţie. Caut acum să-mi lămuresc acea stare sufletească şi îi găsesc lesne explicaţia în prejudecăţile vremii şi în educaţia austeră din şcoală, faţă de care teatrul îmi apărea ceva frivol şi aproape vinovat…

Pe vremea aceea nu exista la Brăila un liceu de stat pentru fete, aşa că, după absolvirea cursului primar, în anul 1895, am fost înscrisă ca internă la o instituţie particulară, „Şcoala secundară de fete”, condusă de o asociaţie de profesori şi care purta numele întemeietorilor ei, un grec şi un italian: Penetis şi Zurmali. Materiile predate urmau programul oficial al ministerului, cu un

singur adaos: pe lângă limbile franceză şi germană se mai învăţau italiana şi greaca, probabil dintr-o obligaţie morală faţă de fondatorii donatori ai şcolii. Profesorii noştri, aleşi dintre cei mai buni de la liceul de băieţi „I. C. Massim” – unde şi noi, fetele, dădeam examenele de absolvire la fiecare sfârşit de an – erau foarte severi şi-şi dădeau o deosebită silinţă de a obţine cu noi cele mai bune rezultate, pentru a menţine reputaţia şcolii şi implicit „vadul” ei comercial.

…Îmi apar înaintea ochilor cele două clădiri vaste ce alcătuiau şcoala, cu ziduri groase, cu înfăţişare de curţi vechi boiereşti. Drept împrejmuire, un zid înalt, cu poartă de fier căptuşită cu tablă. Parcă văd dormitoarele însorite, cu paturi albe şi uşi împodobite cu picturi. Două curţi interioare şi o grădină umbroasă cu pomi roditori erau vaste domenii pentru recreaţiile noastre. Păstrez în minte imaginea grădinii, a pomilor înzăpeziţi de flori albe, primăvara, şi a vişinului în care mă cocoţam dimineaţa în săptămânile când preparam examenele. Dacă le-aş regăsi aievea, azi, mi s-ar părea probabil reduse şi meschine, dar prefer să le las în amintire aşa cum mă impresionau atunci şi cum le revăd acum, parcă le-aş citi într-un roman de atmosferă moldovenească…

Mi-a rămas vie în suflet amintirea directoarei noastre, Irina Lazaroneanu, o fiinţă rară, femeie de inimă, de o cultură aleasă, activă, energică şi plină de grijă pentru toate amănuntele, de la studiu la gospodărie, de la disciplină la lecturile noastre extraşcolare. Din toate copilăriile noastre căuta să tragă concluzii asupra aptitudinilor bune ce urmau a fi îndrumate şi valorificate, şi ştia tot atât de bine să ţină o lecţie de literatură franceză sau să ne sufle ţipirig în gât, la primele semne de amigdalită.

În liniştea aceea patriarhală, de la orele patru după

amiază, când plecau externele acasă şi amuţeau cele patru piane ale şcolii, citeam până noaptea târziu, citeam până mi se împăienjeneau ochii pe slove. Studiam literatura română sau clasică, autorii care ne erau îngăduiţi, Molière, Racine, Voltaire, sau cărţile care ne mergeau la suflet: *Graziella*, *Jocelyn*, *Les misérables*, şi cu care ne îmbibam sufletul de romantism. Iar pe furiş devoram literatura „neoficială”: Zola, Flaubert, Maupassant, sau memoram, în umbra vişinului înflorit, versurile lui Musset…

Dar în cursul superior al liceului ne cuprinsese o adevărată epidemie de clasicism. Se trifurcase liceul: modern, real şi clasic, iar noi, cele şase eleve ale clasei mele, cu o mică nuanţă de poetic pedantism, alesesem secţia clasică. Din fericire aveam o serie de profesori eminenţi, dintre care mi-aduc mai ales aminte de profesorii mei de română, de greacă şi de latină.

Lee tile profesorului de română, Munteanu-Râmnic, au avut darul să-mi lege sufletul de literatura noastră, pentru care am păstrat toată viaţa o dragoste adâncă. Tot el ne preda istoria şi datorită învăţăturii sale citesc azi orice carte de istorie cel puţin cu aceeaşi plăcere ca un roman. Şi îi păstrez o amintire recunoscătoare, căci lucrul acesta mi-a folosit adesea în redarea veridică a eroinelor din istorie ce am avut de încarnat în cariera mea.

Limba greacă ne-o preda un bun profesor, Gheorghiadis, ajuns în urmă, îmi pare, profesor universitar în Grecia. Avea omul acela o voluptate să facă în clasă, cu noi, filologie comparată! Mi-aduc aminte că mă amuzau grozav aceste lecţii. Desăvârşit cunoscător al limbilor antice şi orientale, profesorul se pasiona căutând să ne arate nu numai cuvintele vechi greceşti trecute în graiul nostru, dar scotocea orice cuvânt ca să-i găsească rădăcini slavone, turceşti ori latineşti. Cu o viteză uluitoare umplea tablă după tablă, stabilind neaşteptate legături şi filiaţiuni

între cuvinte. Dar uneori ni se părea că verva aceasta îl mâna prea departe şi când ne spunea că ţăruş vine de la ţarină şi se înrudeşte cu Ţarigrad, noi completam: şi ţârcovnic vine de la ţâr, de unde şi cuvântul ţârâitori!... Totuşi, studiam cu plăcere, cu înfrigurare, cursuri ce depăşeau manualele şcolare obişnuite şi programul analitic al liceului.

Profesorul nostru de limba latină pregătea pe vremea aceea un doctorat sau un examen de capacitate, nu mai ştiu bine, şi, fiindcă eram atente şi pline de interes, ţinea să ne împărtăşească din învăţătura sa împrospătată. Dar la cea dintâi nebăgare de seamă se supăra şi ne ironiza: „Ce atâta savantlâc, fetelor!” Şi mă întreb dacă nu avea dreptate. Eram teribile! *Tristele* şi *Ponticele* lui Ovidiu le traduceam aşa, de plăcere, iar *Satirele* şi lui

Horaţiu le ştiam pe dinafară şi de multe ori scandam declamatoriu:

Exegimonumetâtum aere perennius.

Regalique situ pyramidum altius.

Quod nan imber edax, non \fiquilo pripotens Possit diruere...[2]

sau ne aruncam una alteia versurile lui Virgiliu:

At regina, gravi jamdudum saucia cura Vulnus \atât venis et caeco cârpitur igni căreia alta îi răspundea cu traducerea lui Coşbuc:

Bar pe regina de mult răzbită de văpaia iubirii.

Crunta-i durere sporind, o topesc tăinuiteld-i flăcări.

E lesne de înţeles de ce, în atmosfera aceasta închisă, concentrate cu seriozitate asupra studiilor, ajunsesem să purtăm în suflete un fel de exaltare pentru învăţătură, o

---

2 Un monument înălţat-am, decît bronzul mai trainic,

Mai falnic decît piramida, decît regeşti palate,
Nici! ploaia nu-l va măcina, nici viforul năprasnic Nu-1 va putea distruge..»

ambiţie de fetiţe studioase, căreia „vocaţia” mea teatrală îmi făcea impresia că-i aduce o jignire, ce-mi apăsa conştiinţa şi mă făcea să mă judec foarte aspru. Căci în mine pornirea către teatru, involuntară şi inconştientă, se ciocnea de vraja aceasta a studiilor noastre înfrigurate. Bineînţeles, râvna pentru studii avea întâietate şi de aceea rămâneam consternată, ruşinată aproape, de pornirile mele „teatrale”.

La copii, pornirile acestea încep întotdeauna cu jocul. Din joacă improvizasem, în primul an de liceu, un spectacol personal şi ad-hoc. Clasa noastră era la etajul întâi al clădirii şi în faţa ferestrei îşi întindea crengile un arţar de toată frumuseţea. Joaca mea favorită era, în fiece recreaţie, să cobor din clasă agăţându-mă de o cracă mai groasă care, elastică, se lăsa sub greutatea mea şi mă depunea direct în curte, unde toate colegele mele râdeau şi aplaudau. Şi, fiindcă aplauzele stimulează, eu dădeam fuga înapoi şi repetam operaţia de câteva ori, până la sfârşitul recreaţiei. Aş putea spune că a fost primul meu spectacol şi primele aplauze pe care le-am cules…

De altfel, eram în acea vreme zburdalnică nevoie-mare şi făceam tot felul de pozne şi de glume. La o teză, turnasem pe fundul unei sticle cu gâtul lung un deget de cerneală şi, fiindcă tocul nu ajungea până acolo, îl legasem de coadă cu o sfoară, lăsându-l să plutească în adâncul sticlei de câte ori voiam să moi peniţa în cerneală şi trăgându-l apoi afară. Intrigată de manevrele mele, profesoara a pornit în cele din urmă de la catedră să vadă ce se întâmplă. Uluită, m-a întrebat:

— Ce-i asta, fetiţo?

— Călimara mea, doamnă!

— Dar de ce n-ai luat mai bine o damigeană! exclamă ea, dezarmată de aparenta mea candoare…

Mai târziu, joaca aceasta s-a organizat, căci am

început şi noi, ca în orice liceu de fete, să punem în scenă piese de teatru, profesorii noştri socotind pe drept cu vânt că aceasta ne va apropia cu mai mult interes de literatura pe care o învăţam la cursuri şi ne va face s-o pătrundem şi s-o iubim. Şi astfel, înainte de fiecare vacanţă organizam reprezentaţii, la care eu făceam regia, înjghebam decorul, alergam să procur costume şi, bineînţeles, jucam. Fiindcă aveam înfăţişare băieţoasă, eram specialistă în rolurile de travesti. Îmi amintesc că în clasa a doua de liceu am jucat *Sobietki şi plăieşii*. Pe picioarele tablelor, adunate din mai multe clase, ridicasem corturi din cearşafuri, iar din catedre, puse una peste alta, formasem meterezele pe care să ne cocoţăm.

Mai târziu, în clasa a patra, am pus în scenă *Casta Diva*, piesă pe atunci la modă, de Haralamb Lecca, şi care pe drept cuvânt a fost de mult uitată. Alegerea aceasta o cam alarmase pe directoarea noastră, care ne-a îngăduit-o numai cu condiţia să facă unele tăieturi în text, să mai schimbe pe ici, pe colo… în punctele esenţiale. Cenzura a fost, bineînţeles, severă la maximum şi la repetiţia generală toate scenele de dragoste şi absolut toate cuvintele amoroase dispăruseră. Este lesne de închipuit ce-a mai rămas din piesă, pe care am jucat-o, totuşi, „cu succes”, în faţa întregii şcoli. Eu jucam şi aici un rol de băiat, pe nume Fănică Răducanu. Parcă mă văd îmbrăcată într-un sacou gri, împrumutat de la fratele unei colege, iar sub nas purtând, mândră, o mustăcioară desenată cu cărbune, cu multă meticulozitate. Până la urmă directoarea m-a felicitat pentru spectacol şi iar am auzit vorbindu-se de „vocaţia” mea teatrală…

Toate acestea nu-mi dăduseră însă nicio clipă gândul că aş putea vreodată să fac carieră în teatru. Dacă vara, când eram acasă, în vacanţă, spuneam familiei toate monoloagele din „repertoriul” meu şi mă amuzam să

desfac toate dulapurile cu rochii vechi din tinereţea mamei, răscolind prin ele spre a da peste dantele, umbreluţe şi şaluri cu care mă costumam, drapând pe mine stofele în fel şi chip, socoteam că aceasta este numai o joacă firească a tinereţii mele.

Pasiunea mea mărturisită era literatura. „Tachinam muzele" în ascuns şi eram hotărâtă să urmez literele şi să mă fac profesoară. Cel mult dacă, uneori, mângâiam gândul de a fi avocată, meserie care pe acea vreme nu era prea accesibilă femeilor. Aceste două tendinţe se cristalizaseră în sufletul meu în hotărârea de a mă înscrie, după terminarea liceului, la Facultatea de litere şi la cea de drept.

Este adevărat că între timp ambiţiile mele crescuseră probabil, căci m-am încumetat chiar să învăţ… Avar*ul Dar* proiectul acesta nu l-am dus la capăt, nu din altă cauză decât că eram prea ocupată cu examenele de absolvire a liceului.

Ajunsesem la examenul de bacalaureat şi o seriozitate de copil bătrân mi se aşternuse pe faţă. Nu mai putea fi vorba de teatru, de reprezentaţii sau alte isprăvi în afară de studii. Chiar şi glumele, în clipele când simţeam nevoia unei destinderi, deveneau… clasice. Colegei mele de bancă îi spuneam alte*r ego, sa*u dimi*dius ani*m*i, sa*u o tachinam cu citate – pall*ida, se*d *qua*m*vis pal*l*ida, pu*lc*hra tar*n*en* – *l*a care dânsa îmi răspundea, parafrazând: perf*ida, se*d *qua*m*vis per*f*ida, ca*ra *tar*n*en.*[3]

În fond, însă, viaţa de internat, severitatea zidurilor ce mă împrejmuiau, frenezia studiilor, pasiunea pentru literatură, ajunseseră să facă din sufletul meu un

---

3 Alter ego — un alt eu însumi ; dimidius animi — jumătatea inimii mele ; pallida, sed quamvis pallida, pulchra tarnen — palidă, nespus de palidă, şi totuşi frumoasă ; perfida, sed quamvis perfida, cara tarnen — perfidă, nespus de perfidă, şi totuşi iubită (în limba latină).

instrument de o prea ascuţită sensibilitate, gata să fie rănit la orice lovitură... O sălbăticiune îmbibată cu literatură, cu latineşte şi greceşte, drept avere doar cu un catechism al binelui şi răului şi gata de revoltă în faţa nedreptăţii. O făptură firavă ca o trestie, mai mult băiat decât fată la înfăţişare, dar vai! fără ca asta să fie la modă pe atunci... Asta eram!

Examenul de bacalaureat l-am dat la comisia instituită la liceul „I. C. Massim”, la secţia clasică. Preşedintele comisiei era un profesor universitar, venit de la Bucureşti, Ştefan Sihleanu. În clipa când m-am prezentat la examen nu ştiam că preşedintele îmi era oarecum rudă prin alianţă. De aceea nu am înţeles de ce domnul acela distrat, care stătea la mijlocul estradei, a tresărit auzindu-mi numele şi apoi s-a uitat lung la mine, în timp ce-mi susţineam dizertaţia. Aceasta constituia pe acea vreme una din probele principale ale examenului de bacalaureat. În adevăr, după ce termina toate probele scrise şi orale, candidatul îşi alegea un subiect dintr-o listă şi, după două ore de pregătire, trebuia să susţină în faţa comisiei un fel de conferinţă pe subiectul ales, o „dizertaţie”.

Rândul meu era în prima serie. La ora şase şi jumătate dimineaţa am fost încuiată în laboratorul de fizică al liceului, cu o listă de subiecte, o foaie de hârtie şi-un creion. Din lista prezentată am ales tema *Opera politică şi Iilerară a l-ai Dimitrie Cantemir*, mi-am trasat planul şi am aşteptat să se facă ora opt şi jumătate, mâncând calmă



În preajma bacalaureatului…



În primul an de carieră, la Teatrul Naţional din Iaşi (1906), în piesa de debut (Străina de Dumas).

nişte pâine cu unt, pe care mâna prevăzătoare a mamei mi-o pusese în ghiozdan, şi examinând curioasă maşinile şi aparatele de fizică.

Trebuia să vorbesc o oră. Eram bine dispusă şi îmi plăcea subiectul. În timp ce vorbeam, examinam cu

dezinvoltură feţele onoratei comisiuni. Cred că, pe lângă faptul că – după nume, deşi nu mă cunoştea – înţelesese că îi sunt rudă, lui Ştefan Sihleanu i-a mai atras atenţia şi aplombul cu care ţineam să-mi spun părerile. După terminarea dizertatiei, Sihleanu mi-a spus:

— Foarte bine, domnişoară, foarte bine. Şi ce facultate ai de gând să urmezi?

La care i-am răspuns, hotărâtă:

— Literele şi dreptul!

Dar el, foarte calm:

— De ce nu arta dramatică?

L-am privit, mirată:

— Arta dramatică? Nici nu m-am gândit vreodată.

— Ai face bine să te gândeşti.

M-am înroşit până în vârful urechilor şi am crezut că râde de mine.

Ajunsă acasă, am povestit întâmplarea. Abia atunci am aflat cine era preşedintele care, socoteam eu, mă „tachinase” cu asemenea sugestie. Părinţii mi-au explicat înrudirea noastră: o soră a tatii era măritată la Bucureşti cu colonelul Lupaşcu, care luase parte la războiul din 1877, iar o vară a colonelului Lupaşcu era soţia lui Ştşfan Sihleanu, după cum o altă vară era soţia lui Barbu Ştefă: nescu Delavrancea.

Cât priveşte interesul manifestat de Sihleanu pentru teatru nu era chiar atât de neaşteptat cât mi se păruse în prima clipă. În adevăr, deşi profesor la Facultatea de medicină, „Patan” Sihleanu – cum i se spunea de către prieteni şi rude – mare cunoscător de teatru şi om de cultură vastă, cumula cu disciplina lui ştiinţifică şi funcţia de director al Teatrului Naţional, unde fusese numit doi ani mai înainte. Poate că un ministru cu umor socotise că între cele două funcţii nu era prea mare contradicţie, de vreme ce Sihleanu era profesor de… zoologie!

În toamnă am plecat la Bucureşti şi m-am înscris, aşa cum hotărâsem, la Facultatea de litere şi filosofie, şi totodată la Facultatea de drept. Pe atunci nu erau – ca astăzi – cămine studenţeşti, nu erau nici burse, nu era niciun sprijin de nicăieri pentru studenţi. Dacă aveai parale, învăţai carte, dacă nu, munceai singur pe unde puteai, ca să te întreţii în şcoli. Fiindcă singura-mi avere era un geamantan – pe care-l căptuşisem cu jurnale, de şubred ce era – a trebuit să rezolv mai întâi problema existenţei. Până la urmă, am găsit locuinţă şi o posibilitate de întreţinere la un pension condus de doamna. Miller-Verghi, pe strada Primăverii (astăzi strada Mendeleev), unde, în schimbul locuinţei şi mesei, urma să dau elevelor lecţii de limba română, istorie şi filosofie. Aveam însă nişte îngeri de eleve, şi eram foarte mulţumită de felul cum îmi organizasem viaţa, când iată că apare din nou neprevăzutul, sub chipul tot al lui „Patan” Sihleanu.

L-am revăzut într-o zi, când m-am dus în vizită la mătuşa mea Lupaşcu. Era şi el acolo şi îndată ce m-a văzut şi-a adus aminte de examenul meu de bacalaureat de la Brăila. Mi-a cerut să-i spun versuri şi am recitat un fragment din *Pygmalion* de Bengescu-Dabija. Când am terminat, Sihleanu mi-a spus:

— Domnişoară am remarcat intonaţiile dumitale şi atunci când ţi-ai susţinut dizertaţia. Mâine este examen de admitere la Conservator. Să vii să dai examen.

Mi s-a părut din nou că râde de mine.

— Nu pot să viu, domnule Sihleanu.

— De ce?

Mi-am regăsittot curajul ca să-i răspund:

— Mai întâi că actele mele sunt depuse la Facultatea de litere şi nu mai e timp să mă înscriu, iar apoi fiindcă nu vreau să mă fac actriţă…

Sihleanu a zâmbit:

— Lasă, de înscris te înscriu eu din oficiu. Cât priveşte restul, mai vorbim noi…

Şi la plecare a adăugat încă o dată:

— Să vii neapărat mâine la examen.

A doua zi, mătuşa şi cu sora mea m-au dus aproape cu sila la Conservator. Pe drum, de-abia mă ţineam să nu plâng. Când am ajuns, am luat însă o hotărâre eroică şi, cu tonul unei răzbunări diabolice, le-am spus însoţitoarelor mele:

— Lasă, m-aţi adus voi aici, dar să vedeţi că o să vă fac de râs!

Neînţelegând ce vreau să spun, biata mătuşa-mea mă întreba:

— Ce ţi-ai pusân cap, drace?

Dar n-a reuşit să-mi scoată nimic mai mult din gură.

Sala era plină şi examenul începuse. Mătuşa şi sora mea şi-au făcut loc cu mine până în faţă, ca să poată vedea Sihleanu, aflat pe estradă, că am venit. În adevăr, ne-a observat şi, după ce s-a terminat examinarea candidatului de pe scenă, a spus tare:

— Acum urmează la examen domnişoara Filotti Maria…

Şi domnişoara Filotti Maria s-a urcat pe scenă, cu inima cât un purice, roşie toată, dar însufleţită de o dârză hotărâre de a răsturna planurile celor care ţineau să o facă actriţă fără voia ei.

Purtam pe atunci părul împletit într-o coadă groasă ce-mi atârna pe spate – căci era prea grea s-o fac conci – şi în Vârful căreia mătuşa mea înnodase, înadins pentru acea zi solemnă, o superbă fundă. Şi atunci, în l & p de a deblama, cu faţa spre comisie, o bucată în versuri de un dramatism bine simţit, m-am întors cu faţa spre sală şi, însufleţită de curajul desperării, am atacat primele cuvinte din monologul lui I.A. Bassarabescu *Sâmburele*, pe care-l

spuneam pe vremuri, în travesti, la liceul din Brăila.

Mă recomand I. Popescu, impiegat la gară.

Tot e C.F.R. În mine… şi ciudat să rai vă pară.

Căci pe când făceam armata şi eram sergent furier.

Visul meu de toată ziua era la drumul de fier.

E lesne de închipuit efectul de ilaritate pe care l-a făcut, asupra comisiei şi asupra sălii, debutul acestui monolog masculin, spus de o fată cu coada pe spate. Dacă aş fi vrut neapărat să realizez o situaţie umoristică, menită să smulgă adeziunea comisiei, n-aş fi putut inventa ceva mai bun decât această prezentare, de care eu eram sigură că va face să se înece în ridicol încercarea de a mă dedica Thaliei.

Sihleanu mi-a spus:

— Bravo, ai fost a mai prima întâi!

Şi am fost, bineînţeles, admisă în Conservator, ba chiar cu felicitări, care mi se păreau o ironie. Când am coborât de pe estradă, biruitoare şi… furioasă, Marioara Ventura, care era în sală, m-a sărutat pe amândoi obrajii, ceea ce a avut darul să mă mai consoleze.

Aşa s-a făcut că, pe lângă calitatea, de mult hotărâtă, de studentă în litere şi în drept, m-am trezit şi studentă la Conservator. În sinea mea consideram însă aceasta ca un fel de întâmplare, un provizorat… Nu-mi închipuiam atunci că acest provizorat va dura mai bine de cincizeci de ani 1

Între Universitate şi Conservator

M-am avântat, cu o frenezie juvenilă, în noua mea existenţă studioasă, urmând paralel cursurile Facultăţii de litere şi filosofie şi cele ale Conservatorului, unde am văzut curând că teatrul se joacă altfel decât la serbările liceului.

Renunţasem la studiile de drept, căci îmi dădeam seama că nu voi avea niciodată curajul să înfrunt vijelioasele lupte din pretoriul justiţiei spre a fi o „apărătoare a văduvei şi a orfelinului”, aşa. cum

pretindeau despre ei înşişi avocaţii de pe vremuri…

Predispusă frământărilor interioare şi permanentei analize sufleteşti, mă atrăgeau, însă, îndeosebi cursurile de filosofie. Păstrez încă manuscrisul primei conferinţe de seminar ce am lucrat la psihologie: „Despre emoţiunile estetice”. Ea mi-a prilejuit amintirea de neuitat a primului contact cu biblioteca Academiei. A! cât de intimidată am intrat, văzând la mesele din jur, aplecaţi pe maldăre de cărţi, figuri de tineri scriitori sau savanţi care „făceau să se vorbească de ei” – Şt. O. Iosif, Ilarie Chendi, Panait Cerna, Vasile Pârvan – care constituiau pentru studenţii mai tineri pilde de talent şi sârguinţă şi pe care îi priveam cu un fel de smerenie.

Ceea ce era însă dezagreabil la cursurile de la Universitate era faptul că… purtam coada pe spate. Căci în clipa când eram mai atentă la explicaţiile profesorilor, mă trezeam brusc trasă de la spate de acest apendice nenorocit, fără să am curajul să mă întorc şi să protestez, spre a nu tulbura atmosfera academică. La început am încercat să mă salvez aşezându-mă în banca întâi, sau chiar în scaunele ce se puneau uneori în faţa băncilor. Aci, pe lângă avantajul de a nu pierde un cuvânt din prelegere, aveam şi pe acela de a fi atât de aproape de profesor încât puteam spera că duşmanii cozilor mele se vor jena să intre în acţiune. Vai, avantajul era foarte relativ, aşa că până la urmă a trebuit să găsesc altă soluţie şi, în loc de coadă, mi-am pieptănat părul în formă de coc. Din cauza asta am rămas purtând un coc la spate tot restul vieţii mele…

Trăiam astfel între două lumi, cea a Universităţii şi cea a Conservatorului. Lucram mult şi aici şi urmam cursurile cu un sentiment. de bucurie tot mai mare. O negrăită plăcere îmi inunda sufletul la o bună realizare teatrală, dar continuam să fiu hărţuită de îndoieli, atât de mult încât cursurile Universităţii îmi dădeau parcă un

sentiment de consolare, ca o satisfacţie a datoriei împlinite. De vină era mentalitatea vremii, atât de plină de prejudecăţi încât până şi un tânăr coleg de la Litere, student de superioară inteligenţă pentru care aveam o mare admiraţie, aflând de ceea ce el numea „isprăvile" mele teatrale, îmi făcu mustrări amare, spunându-mi că din partea unei studente serioase aceasta dovedea vanitate, uşurinţă şi frivolitate. Am fost foarte mâhnită văzând că, din acea clipă* el m-a privit cu ochi severi. Abia după ce eram de mulţi ani în teatru, având ocazia să-l reîntâlnesc, a recunoscut că a greşit atunci când m-a mustrat şi că eu am avut dreptate…

Pe vremea aceea erau la Conservator doi profesori: Aristizza Romanescu pentru fete şi Constantin Nottara pentru băieţi. Elevă a Aristizzei Romanescu, eram de fapt şi eleva lui Nottara, căci trebuia să urmărim amândouă clasele, băieţii dând replici fetelor şi invers. Mă gândesc astăzi cu puţină melancolie la camarazii din acele promoţii… Când am intrat în Conservator, Storin şi Mihalescu erau în anul III, Constantin Tănase în anul II. În seria mea eram colegă cu Ion Manolescu, Q. Ciprian.

Mişu Fotino, Marioara Făijcâşanu, Belcot, Vârgolici, Florica Cocea.

Lucru paradoxal, buna şi neuitata Aristizza Romanescu era şi ea necăjită de „neseriozitatea" mea, văzând cât de des lipsesc de la Conservator ca să mă duc la cursurile de la Litere. Ştia că urmez Universitatea şi nu mă dezaproba, dar spunea că este păcat să nu fac teatru. Dispreţuia prejudecăţile şi căuta să mă facă şi pe mine să le dispreţuiesc, să rup unul câte unul spinii care-mi sângerau sufletul, să mă decid a lăsa liber glasul chemărilor mele.

În primele luni voiam să joc tot roluri de băieţi, travestiuri, cum făcusem la şcoală, şi mă miram foarte

mult că profesoara nu era de acord cu mine. Este adevărat că la primele lecţii mi-a dat să învăţ pe Zanetto din *Le passant*, de François Coppée, şi pe Pierrot, roluri de travesti. Peste două luni, însă, când directorul Sihleanu a venit să vadă progresele clasei noastre, am auzit cuvinte hotărâtoare. Profesoara mea punea multă nădejde în mine şi se străduia să mă facă ceea ce în teatrul acelei vremi se numea *une grande coquette*. Au. Început să curgă bucăţile de studiu, tot mai felurite. Studiam cu o adevărată bucurie tot ce mi se da: roluri de prestanţă, de ţinută, de cochetărie, eroine din marele repertoriu. Totuşi, auzind-o pe Aristizza Romanescu cât de hotărât şi de precis vorbea despre viitoarea mea carieră teatrală, aveam uneori impresia că vorbeşte despre altcineva, nu despre mine.

Sfaturile profesoarei m-au influenţat, însă, foarte mult. Aristizza Romanescu avea fericitul obicei să te lase să găseşti singură intonaţia, spre a fi convinsă şi sinceră. Ea dădea numai explicaţii asupra situaţiilor şi sentimentelor, numai câteva îndrumări, fără însă a zice dânsa rolul şi a te obliga să repeţi după ea. Şi avea dreptate. E un procedeu nefast să spui elevului: „Zi ca mine”. Acesta trebuie să fie ultimul mijloc didactic, pe care un profesor să-l întrebuinţeze numai în cazuri… desperate.

M-am deprins aşadar să mă străduiesc singură pentru a găsi cea mai bună formă artistică. Ochiul viu, luminos, pătrunzător al Aristizzei urmărea scrutător tot ce realizam pe scena, iar chid îi simţeam privirea aprobatoare şi vedeafâl un surâs de mulţumire în colţul gurii sale, atunci trăiam clipa cea mai fericită. Mă chema apoi aproape de ea, îmi indica în şoaptă pasajele de subliniat, accentele pe care trebuia să le pun, şi totdeauna îşi sfârşea preţioasa învăţătură cu o frază caldă de încurajare. O iubeam nesfârşit de mult şi o admiram profund.

Lucram intens, cel puţin două-trei ore de studii pe zi

numai pentru Conservator. Lecturi din criticile pieselor ce interpretam, istorie când era vreun personaj istoric de redat, şi multe exerciţii cu glas tare. La pensionul unde locuiam acestea constituiau însă o problemă grea şi trebuia adesea să mă ascund ca un răufăcător, spre a-mi studia bucăţile. Mi-aduc aminte că, o dată, în preajma examenului, mă refugiasem în podul casei. Acolo, alături de boccelele cu haine şi paltoane ale elevelor, puse la naftalină, într-o căldură înăbuşitoare, printre păianjeni care se coborau pe obrazul meu înnăduşit ca al unui ºC –, naş pus la galeră, repetam ceasuri întregi, cu glas tare, bucăţile pe care le aveam de studiat. O dată, nemaiputând suporta atmosfera, am deschis geamul de la „cucuvea”, să mai respir. M-am simţit mai bine şi am început din nou plânsetele şi vaietele sfâşietoare ale Fedrei. La un moment dat, însă, aud zgomot mare în curte şi voci care strigau: „Din pod se aude, în pod căutaţi!”... Am scos capul pe fereastră şi am văzut în curtea vecină pe toţi ai casei adunaţi şi privind cu îngrijorare către pod. Pasămite, bieţii oameni, nedeprinşi cu aşa ceva, credeau că s-a întâmplat vreo crimă...

Într-o zi, spre sfârşitul anului întâi, Aristiza Romanescu m-a oprit la ieşirea de la curs, rugându-mă s-o întovărăşesc până acasă, sub pretextul de a o ajuta să-şi ducă geanta. Când am ajuns, m-a poftit înăuntru şi, pe când îşi scotea pălăria, m-a întrebat brusc:

— Ascultă, Myriam (aşa îmi spunea dânsa pe atunci), tu ştii ce bucurii îţi poate dărui scena?

Am privit-o mirată şi am murmurat:

— Nu, doamnă Romanescu, dar dumneavoastră ştiţi...

— Ba, Myriam. Şi ai să ştii şi tu... Ai să cunoşti stil cesul pe scenă. Ai să simţi cum sala întreagă stă aninată de buzele tale, trăieşte, râde, plânge şi vibrează odată cu tine.

Ai să simţi fiinţa aceea unică pe care tu a*i* creat-o, în întunericul sălii, căreia tu i-*a*i dat un singur suflet, sufletul tău, dăruit personajului, şi care a izbutit să contopească acele sute de suflete într-o singură simţire... Îţi dai. oare seama de puterea aceasta magică a artistului, de frumuseţea clipei când simţi că harul tău a înălţat întreaga sală deasupra vieţii, într-o regiune mai nobilă şi mai curată, unde tu oficiezi ritualul artei? Cred că nu există pe lume satisfacţie mai mare, mai deplină! Ai s-o cunoşti şi tu, dar pentru asta trebuie să munceşti, să munceşti mult, cu seriozitate, şi să crezi în tine şi în arta ta!...

Am plecat acasă cu sufletul copleşit de un sentiment nemaicunoscut, uluită de cuvintele profesoarei mele, care îmi răsunau în conştiinţă neîncetat. Când a venit sora mea acasă m-a găsit culcată pe pat, plângând cu capul în pernă. M-a întrebat ce am şi, printre hohote de plâns, i-am spus:

— Nu mai pot, Eugenio! Mă chinuieşte doamna Romanescu!

— Dar ce-ţi. face?

— Uite aşa, îmi ia sufletul şi mi-l frământă de nu mai ştiu ce e cu mine...

Dar în mintea mea începeam să-mi dau seama că acest „chin” era un gând adânc al maestrei mele. Ea mă punea cu hotărâre în faţa viitorului, spre a mă obliga să-mi aleg drumul, conştientă şi de greutatea şi de frumuseţea profesiunii actoriceşti, dar în aşa fel încât să-mi dau seama că, o dată drumul ales, trebuia să merg pe el cu hotărâre şi cu orice sacrificii, fără jumătăţi de măsură.

Urmărindu-şi, desigur, acest gând, Aristizza Romanescu mi-a propus, la sfârşitul primului an de studii, în vara anului 1904, să joc cu ea într-o serie de spectacole pe care voia să le dea în turneu. Era o mare cinste pentru mine, abia o ucenică, să debutez pe scenă alături de maestra mea iubită. Dar mai era şi un mare prilej de

bucurie şi de învăţătura, căci până atunci nu avtisèsêâil niciodată ocazia s-o văd jucând pe scenă pe Aristizza, care se retrăsese din Teatrul Naţional la începutul anului 1903, pe când eram încă elevă la liceul din Brăila.

În acest turneu, care a constituit propriu-zis debutul meu pe scenă, am jucat pe Silvia din *Suprerha forţă* şi rolul Giocondei din *Gioconda* lui D'Annunzio. Aristizza Romanescu era Sylvia Settala, iar pe Sirenetta o juca Florica Cocea, colega mea de Conservator, soră mai mare a Alicei Cocea şi a lui N.D. Cocea. Drama lui D'Annunzio era declamatorie şi retorică, în lirismul ei dezlănţuit, iar piesa lui Lecca nu era decât o încercare de a adapta şabloanele dramei de salon pariziene la psihologia societăţii burgheze româneşti din acea vreme. Dar juca în ele profesoara mea, o vedeam jucând jăentru prima oară şi eram alături de ea, pe scenă. Îi puteam urmări fiecare detaliu, fiecare intonaţie, fiecare nuanţă! Ce admirabile lecţii de teatru au fost pentru mine acele spectacole şi cum îmi răsună şi azi în auz glasul minunat „intonaţiile melodioase ale Aristizzei…

De la Craiova, unde am jucat la Teatrul Naţional, urma să jucăm la Naţionalul din Iaşi. Pe drum am aflat, însă, că ne vom opri să jucăm şi la Brăila, care era, ca şi Galaţii, unul din „oraşele de turneu" cele mai bune din ţară. Pentru mine aceasta era o mare surpriză şi o mare problemă: însemna că tata o să dea ochii cu mine… pe scenă. Îmi puncăm tot felul de întrebări asupra felului cum va reacţiona văzând că încep să iau în serios noua mea meserie, pe care şi el o considerase până atunci o glumă. De data asta, însă, nu mai era glumă. Afişe cu numele fiicei lui erau pe toate zidurile Brăilei. Ce va zice? Se va lăsa oare condus de prejudecăţile vremii, care continuau să facă din meseria actoricească o îndeletnicire compromiţătoare? Pe măsură ce trenul se apropia de

Brăila mă treceau fiorii şi mă podidea plânsul.

Când am ajuns în gară, Aristizza Romanescu a ieşit la uşa vagonului, iar eu mă ascundeam în spatele ei, ca să fiu văzută cât mai târziu. M-a întrebat în şoaptă:

— Care e tatăl tău?

I-am indicat locul unde se afla un domn înalt, cu o mustaţă lungă, care părea de fapt tot atât de încurcat ca şi noi. Aristizza Romanescu a coborât, cu mine în fustele ei, şi s-a dus glonţ la tata:

— Domnule Filotti, te felicit pentru fata dumitale, pentru Myriam. Îmi pare bine că îţi pot spune cât mă bucur de ea.

Tata s-a uitat lung la dânsa şi la mine. Îmi dădeam seama că nu ştia ce să spună:

— Vorbiţi de Maria, care, după câte văd că scrie pe afişe, o să joace cu dumneavoastră?

— Da, de ea. E o fată de talent şi o să facă sigur carieră.

— Doamnă Romanescu, am atâta admiraţie pentru dumneavoastră încât sunt convins că ceea ce spuneţi trebuie să fie adevărat.

— Atunci, sper că nu mai ai nimic împotrivă să facă teatru?

Tata a mai ezitat o clipă şi apoi a spus:

— Doamnă Romanescu, v-o încredinţez. O să faceţi cum credeţi că e bine.

Şi în felul acesta Aristizza a înfrânt şi umbra de rezistenţă pe care prejudecăţile vremii ar mai fi putut s-o strecoare în sufletul tatii, un spirit de altfel de loc retrograd. Ceea ce n-a împiedicat însă unele rude mai îndepărtate să-mi trimită vorbă că ar fi mai bine... să-mi schimb numele. Se temeau să nu le fac de ruşine dar, amabile şi diplomate, invocau motivul că numele e lipsit de sonoritate şi valoare teatrală. Înciudată, le-am răspuns cu

obrăznicie că nu-l schimb, tocmai pentru a-i da valoare şi răsunet…

Din clipa aceea teatrul m-a prins în mrejele lui tot mai mult. În 1905 am făcut un alt turneu, cu Petre Sturdza – jucând în piesa lui Giacosa*, la frunzele* – = şi apoi unul cu Petre Liciu. În felul acesta contactul meu cu scena devenise tot mai frecvent. Exemplul acestor mari artişti, lecţiile vii pe care le luam juçând alături dă ei, mă influenţau puternic şi ceea ce fusese la început o glumă, un provizorat, îmi intra cu încetul în sânge.

Simţeam sufletul meu ca o vioară instrunită, gata să cânte toate imnurile vieţii – în nenumăratele pasiuni ce aveam de redat pe scenă. Căutam să mă adap la toate sursele ce îmi veneau la îndemână. Mă duceam la teatru ori de câte ori aveam posibilitatea şi urmăream cu încordare jocul marilor mei înaintaşi, căutând să pătrund astfel tainele artei teatrale.

În fruntea primei noastre instituţii de teatru venise Alexandru Davila. Era epoca renaşterii teatrului românesc. Am asistat atunci la admirabile reprezentaţii, ca: *Stingerea*, *Institutorii*, *Avarul*, *Nevestele vesele din Windsor*, cu distribuţii în care figurau toţi protagoniştii Teatrului Naţional, actori consacraţi, din pleiada celor mai în vârstă, alături de tinerii pe care Davila a pus un deosebit accent şi a căror carieră a încurajat-o în cursul directoratului său. Nottara, Brezeanu, Toneanu, Liciu, Demetriade, Livescu, Iancu Petrescu, Petre Sturdza, Soreanu, Tony Bulandra, Titi Gheorghiu, Constanţa Demetriade, Lucia Sturdza, Marioara Voiculescu alcătuiau distribuţiile din repertoriul lui Davila, în care chiar rolurile mici, de câteva cuvinte, erau jucate de „aşi”, ce dovedeau că pentru un actor mare nu există rol mic.

De la prima reprezentaţie ce văzusem la Teatrul Naţional, îndată după ce debarcasem în Bucureşti,

proaspăt sosită din provincie, şi care fusese *Ocolul pământului în 80 de zile*, până la punerea în scenă modernizată a lui Davila, cu decoruri armate, cu tavane de care se agăţau lustruri, cu uşi de lemn ce se deschideau cu zgomot şi se închideau cu cheie, era, în atât de scurt timp, un pas înainte enorm şi de necrezut.

Multe celebrităţi mondiale, plecate în turneu, se opreau la Bucureşti, în trecerea spre Rusia sau spre Constantinopol. Din primii ani de Conservator am văzut astfel, în diferite cicluri de reprezentaţii, pe Ermete Novelli şi pe Zaconni, pe Suzanne Desprès şi pe Réjane. Sarah Bernhardt pe care am văzut-o jucând la Teatrul Liric *L'Aiglon* şi *Dama cu camelii* – m-a impresionat profund cu jocul ei bogat, generos, plin de cu glasul său muzical şi captivant de sirenă, cu accentele sfâşietoare, inimitabile din *Dama cu camelii*, dar şi mai mult m-a cucerit jocul spiritual al Réjanei, de o atât de desăvârşită naturaleţe şi sinceritate.

În vremea aceea Aristizza Romanescu, fiind suferindă, a luat un concediu mai lung, în timpul căruia am avut prilejul să fiu şi eleva lui Petre Liciu, care-i ţinea locul.

Liciu avea, în adevăr, geniul teatrului, o putere şi o perseverenţă în muncă excepţionale, o voinţă şi o disciplină de fier, pe care şi-o aplica şi lui, şi altora. Trebuia să-l asculţi orbeşte, căci, pe cât de bun, blând şi generos ştia să fie în afară de scenă, pe atât de exigent se arăta pentru tot ce era teatru. Nu trecea nimic cu vederea şi nu admitea „să-ţi baţi joc de meserie”.

Mi-aduc aminte că m-a luat o dată să joc câteva reprezentaţii în provincie. Juca numai comedii, farse mai bine zis, pe care le găseam puerile, neverosimile, şi din care nu-mi mai amintesc nici conţinutul, nici titlul. Dar publicul petrecea de minune şi Liciu avea în ele creaţii

extraordinare, căci geniul său însufleţea un text oricât de slab.

Jucam la Târgovişte. În distribuţie; numai colegi şi colege de la Conservator. Trebuia să facem o repetiţie în cursul dimineţii. Eram toţi pe scenă şi deodată, nu ştiu din ce motiv, ne-a umflat pe toţi râsul. Liciu, indignat, fără să zică un cuvânt, a ieşit din scenă şi s-a dus pe culoarul sălii de teatru, unde era un geamlâc lung cât ţinea încăperea şi, cu pumnul strâns, a lovit pe rând în toate geamurile, continuând, cu mâna rănită şi însângerată, să le spargă până la unul. Era exteriorizarea spontană a revoltei lui împotriva a ceea ce socotea el că fusese din partea noastră o lipsă de conştiinciozitate artistică. A trebuit să meargă în grabă la o farmacie, să se panseze. Apoi, răcorit, văzând că nu mai ştiam cu ce cuvinte să ne scuzăm, ne-a invitat la o plimbare cu trăsura, spre păduricile de pe malul Dâmboviţei...

Aşa era Licâu. Puteai să nu-l asculţi? Puteai oare să-i superi? Puteai să nu-ţi faci datoria şi să nu-l ai de exemplu?

Când am absolvit anul al doilea de Conservator, Aristizza Romanescu, care nu mai avea de ce să se plângă de „neseriozitatea” mea, mi-a dat o fotografie a ei, pe care o păstrez şi azi cu sfinţenie, şi pe care a scris: „Elevei mele iubite, Maria Filotti. Curagiu şi înainte! Aristizza Romanescu, 29 mai 1905”.

Poate că de data aceasta profesoara mea nu se gândea la curajul necesar ca să mă hotărăsc a deveni actriţă – căci probabil socotea bătălia câştigată – cât la curajul de care ştia că are nevoie un actor în tot cursul carierei lui...

Şi câtă dreptate avea!

Cred că în epoca aceea am ales definitiv teatrul...

Astfel am ajuns la ultimul an de Conservator, anul

1905 – 1906. Am dat examenul de absolvire cu *Fedra*. Eram departe de travestiurile pentru care mă crezusem indicată. În evoluţia aceasta de repertoriu se oglindea toată adâncirea pe care profesoara mea izbutise să o realizeze în aceşti trei ani. Şi bucuria ei, încrederea de care îmi dădea dovadă, făceau şi mai mare elanul meu.

Cam în primăvară, la îndemnul Aristizzei, am acceptat propunerea pe care mi-o făcuse scriitorul Haralamb Lecca, ce fusese numit director la Teatrul Naţional din Iaşi, şi am semnat un contract pentru o stagiune la acel teatru, începând de la 1 septembrie 1906. Era pentru mine un mare impediment faptul că trebuia, din cauza aceasta, să mă mut şi cu ultimul an de studii la Facultatea de litere din Iaşi. Dar mirajul rolurilor ce trebuia să joc, un întreg repertoriu la îndemână fără să fac ani de stagiu, precum şi perspectiva salariului – ce mi se părea formidabil – de 180 de lei pe lună, toate acestea îmi surâdeau peste măsură…

Pentru examenul de absolvire am pregătit şi cu maestrul Nottara piesa *Fraţii* – în care dam replica unor co?

legi ce-şi treceau examenul – şi piesa *Fântâna Blanduziei*, care se juca, pentru producţia de absolvire a promoţiei 1906, de elevii din ultimii ani de la clasele celor doi profesori, împreună. Ion Manolescu juca pe Horaţiu, admirabilul comic care a fost Belcot juca pe Zoii, Florica Cocea era Getta, Vârgolici era Gallus, iar eu jucam pe Neera.

Îmi aduc aminte că la început nu voisem să joc rolul. Faptul l-a contrariat pe maestrul Nottara, care mi –, a spus părinteşte:

— Ai s-o joci pe Neera, Miţo, şi ai s-o joci mulţi ani şi la Teatrul Naţional; nu te lepăda de ea, că faci păcat!

Câtă dreptate a avut meşterul! Am jucat acest rol pe

scena Teatrului Naţional douăzeci de ani în şir, de câte ori s-a reluat piesa, alături da maestrul meu, de acest inimitabil partener, întotdèauna cu aceeaşi emoţie caldă şi duioasă la amintirea vorbelor sale pline de tâlc. Ele îmi dovedeau ce bine ştia să pătrundă şi să valorifice acest incomparabil pedagog posibilităţile fiecărui debutant pe care îl plămădea pentru marele drum al scenei…

Mai dădusem deseori replica la clasa maestrului Nottara şi în ceilalţi ani, şi astfel m-am putut bucura de timpuriu de învăţătura sa nepreţuită.

Erudit în tehnica şi istoria artei teatrale, înzestrat cu o bunăvoinţă şi o răbdare uimitoare, el se ocupa de fiecare elev în parte cu migala unui ceasornicar. Începea de la cele mai elementare studii ale pronunţării corecte a cuvintelor, a vorbirii şi a frazării clare, pentru care avea caiete speciale cu diferite exerciţii. El a reuşit să corecteze pelticia multor elevi, care au ajuns mai târziu mari actori, şi pe mulţi i-a dezbărat de vorbirea guturală. Urmau apoi studii pentru exprimarea lămurită a frazei, căreia trebuia să-i imprimi accentul necesar spre a reflecta sentimentul şi ideea cuprinse în ea, şi s-o însoţeşti cu atitudinea şi cu mişcarea adecvată cuvântului, în aşa fel ca expresia glasului, a feţei şi a gestului să dea imaginea completă şi reală a personajului interpretat. Prin discuţii amănunţite se adâncea apoi caracterul personajului şi se lămurea acţiunea lui în piesă, în raport cu celelalte personaje. Iar analiza epocii şi a ambianţei în care ele evoluau urmărea să precizeze stilul de joc cuvenit, spre a ajunge la o interpretare cât mai realistă şi a* obţine un ansamblu desăvârşit şi armonios. Trebuia să fii cu totul lipsit de posibilităţi artistice sau un caracter prea recalcitrant ca să nu asimilezi nimic din toate câte le explica, cil atâta ştiinţă de teatru, cu neauzită perseverenţă şi răbdare, silindu-te să repeţi, de zeci de ori în căutarea tonului just şi dându-ţi

detalii preţioase, minuţioase, ce făceau dintr-un rol o bijuterie lucrată în filigran.

În piesa *Fraţii* dam replica unor colegi care interpretau rolurile a doi fraţi ce se îndrăgostesc de aceeaşi femeie: o fiinţă frivolă şi orgolioasă, o cochetă ce se distra încercându-şi puterea de seducţiune fără alt scop decât triumful vanităţii ei. Rezultatul acestui joc, de un inconştient rafinament, era drama care se dezlănţuia între cei doi fraţi în urma trecerii acestei fiinţe egoiste şi crude printre ei. Era de fapt o melodramă, ce constituia un exemplu elocvent al repertoriului epocii şi pe care mi-era greu s-o înţeleg.

Spre a-mi lămuri caracterul acestui personaj – ce întrebuinţa ca arme de seducţiune rând pe rând frumuseţea şi graţia dar şi blândeţea, duioşia, drăgălăşenia perfidă, naivitatea prefăcută, alături de atitudini dominatoare, mândre şi neînduplecate, împletite cu surâsuri de satisfacţie diabolică atunci când îşi vedea victimele, înnebunite, încăierându-se între ele – l-am întrebat pe maestrul Nottara:

— Maestre, ce fel de făptură e femeia asta, care duce pe cei doi fraţi până în pragul crimei, apoi pleacă cu surâsul triumfător pe buze, fără a mai privi înapoi?

Citeam în ochii profesorului meu o mie de gânduri. Dar mi-a spus numai:

— Ce fel de făptură? E… o femeie… şi. atât! Şi după un timp a adăugat: Priveşte viaţa, Miţo, cercetează întâmplările vieţii, vei învăţa tot atât de mult ca şi din cărţile tale de la Universitate. Citeşte în viaţă ca într-o carte, căci tot ce jucăm pe scenă e numai viaţă. Viaţa pe care trebuie s-o trăieşti pe scenă, aşa, reală, cum ai văzut-o zilnic, cu întâmplările, cu bucuriile şi durerile ei. Totul este să înţelegi sufletele personajelor şi felul cum vor reacţiona ele în vâltoarea vieţii, să le conturezi potrivit

sufletului lor, să te transpui în ele şi să le exteriorizezi reacţiile într-o trăire reală şi sinceră.

Îmi rămăsese în minte acea frază: „e o femeie şi atât”. Mi-am dat toată silinţa să fiu cât mai „feminină”, cum spunea meşterul, căci nu aveam obişnuinţa rolurilor de cochetă, iar meşterul a migălit mult şi amănunţit la această piesă.

Examenul l-am dat pe scena Teatrului Naţional, unde păşeam pentru prima oară. Alexandru Davila, ca director al Teatrului Naţional, era şi preşedintele comisiei. La ultima ridicare de cortină l-am văzut pe Davila aplaudând în picioare. Apoi mi-a trimis vorbă prin şeful său de cabinet, Vasile Enescu, directorul de scenă de mai târziu, să mă prezint a doua zi la el.

— Probabil pentru angajament… mi-a şoptit Enescu.

În adevăr, când m-am prezentat a doua zi, Davila mi-a spus că vrea să mă angajeze la Naţional. I-am mulţumit, încântată, dar i-am spus, cu naivitate, că e o mică încurcă –, tură: am apucat să semnez mai înainte pentru Teatrul Naţional din Iaşi. Auzind asta, Davila s-a supărat foc şi m-a trimis imediat să încerc să reziliez contractul.

Am dat fuga la Haralamb Lecca şi i-am explicat situaţia, implorându-l să-mi rezilieze angajamentul şi să nu pună piedici în calea viitorului meu. Lecca a surâs şi a scos din sertar contractul. L-a desfăcut şi mi-a arătat ultimul paragraf, în care se prevedeau daunele ce urma să le plătesc în caz de nerespectare. Suma era lăsată în alb dar, în faţa mea, el a completat-o cu cifra de 10.000 de lei, ceva fantastic pentru acea vreme.

Am îngălbenit, înţelegând că nu voia să-mi dea drumul. Dar, văzându-mi desperarea, Lecca a adăugat:

— Fetiţa mea, să ştii că-ţi fac cel mai mare serviciu împiedicându-te să mergi de pe băncile şcolii de-a dreptul la Teatrul Naţional. Vino la Iaşi, stai o stagiune,

obişnuieşte-te cu scena, capătă siguranţă şi încredere şi apoi, la anul, să te duci la Bucureşti stăpână pe meseria ta. Să faci aşa, şi ai să recunoşti că am avut dreptate!…

Mi-am dat seama de asta foarte curând şi o spun şi astăzi, cu gândul că învăţătura lui de atunci e valabilă pentru toţi cei grăbiţi să se avânte în carieră şi care cred că numai pe scenele capitalei îşi pot afirma talentul.

La Iaşi, în primul an de carieră

Era o zi însorită şi călduţă când am sosit la Iaşi. Prin îngrijirea profesoarei mele m-a găzduit la început o cunoscută şi apreciată artistă, Atena Georgescu. O bătrânică bună şi sfătoasă, ce juca minunat mai ales în comedie, dar şi în dramă. Pentru mine a fost o preţioasă îndrumătoare şi m-am lipit de sufletul ei ca de o rudă bună şi apropiată.

Nu cunoşteam Iaşul decât vag. Jucasem acolo două spectacole în timpul studiilor de Conservator, cu prilejul turneelor făcute cu Aristizza Romanescu. Îmi aminteam doar de peisajul unei ierni grele, cu ţurţuri de gheaţă atârnând de la marginile ferestrelor şi de săniile trase de un cal, din a cărui spinare ieşeau aburi când urca la deal.

Dar în acel septembrie 1906, luminos sub mângâierea unui soare mai mult primăvăratic decât de toamnă, Iaşul liniştit şi calm te îndemna la visare şi poezie. De aceea, primul meu gând a fost să văd grădina minunată a Copoului. Am pornit pe jos, tocmai din Strada de Sus, unde locuia coana Atena, şi am urcat pe strada Lăpuşneanu spre Copou, privind atentă în dreapta şi în stânga, căutând să-mi întipăresc în minte imaginea acestui oraş al culturii. În faţa Universităţii m-am oprit, ca în faţa unui templu. Am stat îndelung privind clădirea impunătoare şi gândindu-mă la munca intensă ce mi se cerea în cele câteva luni ale stagiunii ieşene.

Am mers apoi agale spre Copou, frământată de

nădejdi şi griji, împletite cu speranţa şi bucuria realizărilor viitoare. Acolo, pe o bancă din grădina Copoului, evocatoare a poeziei eminesciene, am stat îndelung, ascultând foşnetul mătăsos al frunzişului verde şi argintiu al plopilor înalţi şi zvelţi ce-şi ridicau temerar vârfurile spre bolta albastră. Un calm nesfârşit se ridica din boschete şi se aşternea ca o mantie liniştitoare peste sufletul meu, revărsând în adâncul său curaj şi hotărâre. Cântăream în minte câte am de îndeplinit şi mă gândeam cu grijă la timpul scurt ce ni se acorda pentru studierea unei piese. Căci fiecare spectacol nu se juca decât de două-trei ori şi de aceea premierele trebuiau să se succeadă la intervale foarte scurte, uneori la o săptămână una de alta. Şi totuşi directorul teatrului, Haralamb Lecca, hotărâse că piesele trebuie jucate fără sufler!…

Trebuie să spun că acea scurtă direcţie a lui Lecca a fost foarte fructuoasă. El alcătuise un repertoriu ales în chip judicios şi mobilizase în distribuţii pe actorii cei mai de seamă ai scenei ieşene. Ca şi Davila, Lecca încerca să impună un fel nou de a juca teatru, mai natural. Aceasta n-a fost, însă, lucru uşor, căci i-a atras opoziţia tuturor actorilor de modă veche. Ei au recurs la tot felul de intrigi, campanii de presă şi manevre de culise odioase, până ce Haralamb Lecca şi-a luat lumea în cap şi, în primăvara 1907, şi-a dat demisia. Dar în cele câteva luni ale directoratului său, el a obţinut cel puţin acest rezultat senzaţional de a face ca aparteurile să nu se mai spună cu evantaiul la gură…

Fusesem anunţată că rolul cu care voi debuta va fi ducesa de Septmonts din piesa! *lumea mare* (*L'Étrangère*), de Dumas-fiul. Dar câteva zile înainte de această premieră am jucat pe Neera din *Fântâna Blanduziei*, într-un spectacol festiv dat cu prilejul dezvelirii bustului lui Alecsandri, în faţa Teatrului Naţional. În afară de artiştii

Teatrului din Iaşi, care au jucat actul doi din *Fântâna Blanduziei*, nu mai participat la festival şi delegaţi ai Teatrelor Naţionale din Bucureşti şi Craiova. Maestrul Nottara a interpretat împreună cu Verona Cuzinsky o improvizaţie în versuri a lui Haralamb Lecca, iar Ion Anestin, de la Craiova, a spus admirabil „canţoneta” *Barbu Lăutarul*. A

fost un prilej fericit pe care l-am avut de a-l vedea pe acest mare artist.

De Neera nu duceam grijă, de vreme ce o studiasem şi o jucasem la producţia de absolvire a Conservatorului, sub direcţia maestrului Nottara. În faţa unei săli arhipline şi strălucitoare, în care toată intelectualitatea ieşeană îşi dăduse întâlnire, piesa lui Alecsandri şi întreg spectacolul festiv au avut un succes răsunător. Am jucat atunci alături de excelentul artist State Dragomir, care întruchipa pe Horaţiu, şi de marea artistă Aglaia Pruteanu, care juca pe Getta. Nu voi uita niciodată glasul Prutencei. Un glas vibrant şi răscolitor, ce te cucerea de la prima frază. Eram în admiraţie, dar sufletul meu rămânea totuşi legat de graiul fără seamăn al profesoarei mele Aristizza Romanescu, de glasul acela cald, când melodios, când impunător, ce şi-a păstrat frăgezimea şi duioşia până la sfârşitul vieţii.

Desigur, sunt scumpe şi minunate amintirile debutului meu la Iaşf şi nu voi uita niciodată valoroşii parteneri ce au completat distribuţia, ridicând spectacolul şi dându-i o strălucire deosebită. Nu voi uita nici pe maestrul Enrico Mezzetti, care conducea orchestra, şi care m-a convins că am destulă voce ca să mă hotărăsc să cânt în scenă versurile „Io Baccus, falā ţie, cel mai mare dintre zei...”, versuri ce mai târziu, la Bucureşti, le-am recitat doar, acompaniată de harpă. Şi astăzi păstrez încă textul rolului şi rochia din prima piesă jucată la debutul meu de

la Iaşi, L'*Étrangère, în* care tot Pruteanca juca pe Mistress Clarkson, rol pe care şi eu l-am jucat mai târziu, la Bucureşti.

De altfel, problema rochiilor nu era simplă atunci când aveai de jucat două premiere pe lună. Îmi amanetasem la croitoreasă, încă de la primele două piese, leafa pe toată stagiunea, ceea ce îmi „simplifica" viaţa, căci croitoreasa se ducea şi încasa leafa în locul meu. Din puţinul ce puteam primi de acasă plăteam chiria şi dejunul. Masa de seară o suprimasem – nu e bine să intri în scenă după ce-ai mâncat! – dar nu pentru siluetă, căci pe vremea aceea nu era la modă genul Greta Garbo ci mai degrabă genul Mae West…

Cred că nu mi-aş fi putut aminti exact toate rolurile jucate la Iaşi, în cele câteva luni ale stagiunii, din octombrie 1906 până în februarie 1907, căci nu toate mi-au dat o mulţumire. Am însă în faţă o revistă ieşeană din acel timp, *Arhiva*, „Organul Societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi", care, în numărul din ianuarie 1907, binevoia să publice o cronică în care amintea că jucasem în acel început de stagiune, în afară de rolurile de care am pomenit, şi următoarele: Berta din *Victimele legii* – de cine-o fi fost oare? – (alături de Verona şi Vlad Cuzinsky), Germaine din *Banii* (*Les affaires sont les affaires*) a lui Octave Mirabeau – cu Petre Liciu în Isidore Léchit – Clara Torini din *Jucătorii de cărţi*, de H. Lecca, Thomry din *Martira*, de Jean Richepin, Henriette din *Două orfeline* (alături de Aglaia Pruteanu), *Vijelia* (*La rafale*), de Bernstein, şi Nelly Rosier din *Stafia bărbatului* (!?). Iar cronicarul adăuga, în stilul savuros al epocii: „Şi în toate a arătat multă agerime în pătrunderea rolului, un mare talent de frazare şi nuanţare, mişcări foarte mlădioase în faţă şi în schime (sic) şi o destoinicie din cele mai vii în trecerea de la o stare sufletească la alta"…

Aşadar, în patru luni, opt piese noi, opt roluri mari. Nu era puţin, dar n-a fost tot. Căci marea Agatha Bârsescu, pe atunci la apogeul triumfurilor sale memorabile, a venit să dea câteva spectacole la Iaşi şi m-a angajat pentru un turneu în toată ţara, în cursul căruia am jucat pe Lady Milford din *intrigă şi iubire*, de Schiller, apoi în *Magda*, de Sudermann şi în *Eva*, de Voss, un mare succes al Agathe! Bârsescu. Jucând alături de ea mă impresiona de multe ori într-atât, că rămâneam în scenă, fără glaş, literalmente mută de admiraţie. Mi-aduc aminte că, în mi se pare, avea o frază pè care o spunea cu lacrimi în glas şi în ochi, atât de sfâşietor încât plângeam şi noi, plângea toată sala, şi nimeni nu observa cât de liberă era traducerea ei: „Oh, Johannes, Johannes, nu rupe aşa la inima mea”...

Astfel, la sfârşitul lunii februarie 1907, am părăsit laşul. Cele şase luni petrecute açolp au zburat ca un vis. Dar acele zile de muncă intensa, covârşitoare, mi-au folosit nemăsurat de mult

Între alte amintiri – pe care le-am păstrat cu pietate din acele timpuri ale tinereţii – duceam cu mine o fotografie a poetului Mihail Codreanu, mai târziu el însuşi director al Teatrului Naţional din Iaşi, şi care avea să traducă atât de minunat, din teatrul lui. Edmond Rostand, *Prinţesa îndepărtată* şi *Cyrano de Bergerac*. Maestru al sonetului încă de pe atunci, Mihail Codreanu, în loc de dedicaţie, a improvizat pe spatele fotografiei un sonet, în care poetul mă avertiza că în viaţa de teatru pe care o alesesem, în „lumea înşelătoare şi plină de mizerii” a culiselor pictate, va trebui de multe ori să mă plec „sub sarcina durerii”.

Dar drept consolare pentru „a lumii răutate”, el mă îndemna să-mi fac „luceafăr viu” din visul meu de artă, să-mi găsesc, în strădania pentru realizarea acestui vis,

apărarea şi mângâierea faţă de tot ce trebuia să-nfrunţi pe atunci până să-l poţi trăi aievea.

Martie 1907!…7 Cu mica trupă a Agathei Bârsescu treceam – în lungi etape – de-a lungul ţării. Câte imagini din acest drum nu se întipăreau cu o putere zguduitoare, de neuitat, în mintea mea neştiutoare! Abia ieşisem de pe băncile şcolii, plină de dragoste pentru frumos şi de încredere în omenie, dreptate şi adevăr, şi iată că mă izbeam deodată de priveliştea groaznică a nedreptăţii sociale, în cea mai crudă înfăţişare a sa! Treceam prin regiuni în care flăcările răscoalelor ţărăneşti înroşeau cerul, unde oamenii abia îndrăzneau să vorbească, în şoapte îngrozite, despre satele rase cu tunul şi despre sutele de ţărani ucişi, unde represiunea făcea să tacă până şi gândurile sub loviturile ei necruţătoare. Priveam şi ascultam toate, fără să le pot înţelege rostul şi simţeam cum se zbat în mintea mea tulburată şi nelămurită zeci de întrebări chinuitoare, cărora nu ştiam să le răspund şi care-mi năpădeau sufletul cu un val de revoltă şi de neputinţă, lăsând în urmă-i. un gust amar…

Îni de ucenicie în aprilie 1907, în cursul turneului cu Agatha Bârsescu, am fost chemată telegrafic la Bucureşti pentru semnarea contractului cu Teatrul Naţional, amânat din clipa examenului de absolvire. Bineînţeles că am zburat.

Alecu Davila m-a primit voios şi, după o morală severă pentru „exilul” meu de la Iaşi, m-a întrebat câtă leafă am avut.

— 180 de lei pe lună.

— Ei bine, eu îţi dau – 200 pe lună, micule dragă, şi un rol *épatant*. Vei debuta în *Anna Karenina*, pe care o pun în repetiţie imediat.

Eram în culmea bucuriei, mi se părea un vis, dar… nu ştiu ce s-a întâmplat apoi, ce-a intervenit?… Fapt e că am

jucat în adevăr rolul Annei Karenina, dar douăzeci şi patru de ani mai târziu… Căci atunci piesa nu s-a mai pus în repetiţie!

Am debutat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în seara de 29 septembrie 1907, la deschiderea stagiunii, cu rolul Vidrei din *Răzvan şi Vidra* de Haşdeu. Aristide Demetriade avea în Răzvan o creaţie memorabilă, iar numeroasa distribuţie a piesei aduna pe scenă, mai ales în rolurile de bărbaţi, aproape toate forţele artistice ale Teatrului Naţional, chiar şi rolurile episodice fiind jucate de actori de prim-plan. Unii actori erau siliţi să apară şi în câte două roluri. Astfel, Ion Niculescu era boierul Zbierea, Iancu Petrescu juca pe cerşetorul Tănase, Vasile Toneanu era ceauşul de haiduci Răzeş, Storin juca pe Hatman, Sofèatiu pe Miński, Belcot era marele vătav Başotă, tânărul Ion Manolescu juca un târgoveţ şi un ostaş, Nae Gri gorescu (creatorul de mai târziu al Vrăjitoarei din *înşir-te, mărgărite*) juca un alt târgoveţ, dar juca şi o iscoadă… Se înţelege lesne de ce emoţii era cuprinsă debutanta din mine interpretând, în asemenea distribuţie, un rol atât de greu ca Vidra.

În cele câteva luni ale stagiunii de la Iaşi, în ciuda eforturilor înnoitoare ale lui Haralamb Lecca şi a prezenţei unor mari actori – mai ales a Aglaiei Pruteanu şi a lui Petre Liciu, venit de la Bucureşti – mai cunoscusem încă ceva din atmosfera vechiului teatru, în care actorii trebuiau să pregătească uneori o piesă în câteva zile, pentru a face faţă nevoii de a atrage publicul la teatru cu ceva mereu nou. De aceea, stagiunea de acolo îmi folosise mai ales prin contactul frecvent cu scena, prin oarecare control al posibilităţilor mele, prin obişnuinţa cu munca grea a pregătirii unui spectacol, atât de deosebită de ceea ce cunoscusem în şcoală.

Dar abia acum, pe scena Naţionalului din Bucureşti,

în mijlocul acelui minunat ansamblu, în atmosfera de pasiune artistică pe care o instaurase Alecu Davila, urmărind jocul atâtor artişti din strălucita pleiadă a marilor noştri înaintaşi sau pe cei tineri care, sub îndrumarea lui Davila, se afirmaseră în ultimii ani, abia acum începeam adevărata mea ucenicie.

Căci în teatru învăţătura nu sfârşeşte cu luarea diplomei de terminare à studiilor. Pe scândurile scenei începe marea şcoală a artei teatrale; pe scândurile scenei îţi deschizi tot mai larg porţile sufletului, ale gândirii şi ale inimii, pentru zămislirea şi trăirea creaţiei artistice; pe scândurile scenei te obişnuieşti să dai teatrului viaţă din viaţa ta, dăruindu-ţi munca, sufletul, cultura şi adesea sănătatea pentru bucuria realizării artistice.

A doua zi, în 30 septembrie 1907, eram din nou Neera din *Fântâna Blanduziei*. Dar de astă dată aveam fericirea să joc alături de maestrul meu, de „meşterul” Nottara. Şi ce distribuţie incomparabilă, în care Tony Bulandra şi

Marioara Voiculeseti efau perechea de îndrăgostiţi Gallus şi Getta, Ion Manolescu era Mecena, Ion Brezeanu juca pe Glutto, Ion Petrescu pe Hebro, Vasile Leonescu pe Scaur şi Belcot pe Postumus!

Câtă amploare, câtă măreţie şi poezie a dăruit „meşterul” acestei piese – ca interpret şi ca regizor – pe scena Teatrului Naţional. Nottara purta costumul antic ca nimeni altul. Atitudinea sa era de o plastică impecabilă, drapajul mantiei romane îl făcea să pară mai înalt, mai zvelt, iar gestul rotund, de o clasică eleganţă, căpăta o expresie statuară. Chipul său şi privirea inspirată te făceau să aştepţi cu nerăbdare şi emoţie rostirea melodioasă a versurilor, ce păreau că izvorăsc din însuşi sufletul poetului latin:

Hebe, tu, a lui Joe iubită fiică, zână

Ce torni nectarul vieţii în cupele cereşti…

Ascultam, fascinată, cu câte nuanţe şi cu cât cald lirism spunea versul. Era cu adevărat Horaţiu… Şi pe când îl contemplam, cu mintea mea îmbibată din liceu şi facultate de clasicism, mi se părea că sunt aievea la Blanduzia, că trăiesc real pe Neera, şi aşteptam să-l aud pe Horaţiu scandând:

O, Fons Bandusiae, splendidior vitro…[4]

Câteva luni mai târziu, jucam alături de el în *Ovidiu*, piesa lui Alecsandri, în care Demetriade interpreta rolul titular iar „meşterul” era Octavian August. Când apărea, măreţ, impunător, drapat în toga purpurie brodată cu aur, îţi sugera plastic grandoarea imperială romană şi îţi venea să-i strigi: *Ave, Caesar*! îl priveam şi mă întrebam cât studiu, câtă cultură şi pătrundere i-au trebuit pentru a realiza nobleţea gestului, măreţia atitudinii, aspra eleganţă a personajului său.

Jucam pe Corina, un rol ingrat de femeie geloasă şi răzbunătoare. Nu-mi plăcea rolul şi i-o spusesem, dar maestrul mă îndemna părinteşte să-l joc… cu plăcere.

— Trebuie să lăsăm acasă sufletul nostru – îmi spunea el – şi să-l împrumutăm cu totul pe acel al făpturii pe care suntem chemaţi să o încarnăm, oricât ar fi de fstrăin firii noastre. Numai astfel vom trăi şi vom realiza cu sinceritate personajul…

De atunci, ani de-a rândul, am continuat să-mi îmbogăţesc mintea din izvorul generos al ştiinţei sale teatrale. Lângă el, fie ça regizor, fie ca partener, mi-am continuat de fapt studiile de artă teatrală în care tot el, ca profesor, mă iniţiase de pe băncile şcolii. Căci pentru cine ştia să-l privească, să-l asculte şi să-l înţeleagă, Nottara regizorul sau Nottara partenerul rămânea întotdeauna un incomparabil exemplu, un profesor, un maestru.

---

4 O, îîntînă a Bandusiei, mai limpede decît cleştarul…

Luând parte la lungile şi migăloasele sale repetiţii – în care, cu o impresionantă bunăvoinţă şi răbdare, îşi dăruia întreaga ştiinţă a meşteşugului actoricesc – analizând prodigioasele sale realizări ca interpret sau ascultând poveţele izvorâte din marea sa experienţă de teatru – în care împărţea adesea, cu părintească dărnicie, lecţii de adâncă etică teatrală – făceai o adevărată şcoală a teatrului. Căci maestrul Nottara ştia să-ţi impună şi să-ţi dea un învăţământ adânc, cu orice prilej, oricât de puţin important.

Îmi amintesc o întâmplare edificatoare. Jucam într-un matineu *Fântâna Blanduziei*. Înainte de spectacol, Niţă, cabinierul său, îmi aduce un volum de versuri trimis de „meşterul”, cu indicaţia că trebuie să învăţ o anumită poezie pentru programul unui festival pe care îl pregătea. Am citit sumar versurile şi, fără să spun niciun cuvânt, am trimis cartea înapoi.

La sfârşitul spectacolului, Niţă bate iar la uşă:

— Poftiţi până în foaier. Vă aşteaptă dom Nottara.

M-am prezentat, cu inima strânsă. Mă aşteptam la fulgere şi trăsnete. Dar „meşterul”, cu paltonul pe el, cu pălăria pe cap, cu cartea-n mână şi monoclul la ochi, citea. M-a privit câteva clipe, fără să vorbească, şi în privirea lui se citea dojană, mâhnire şi o uşoară ironie. Apoi, încet, ca un părinte decepţionat, m-a întrebat calm şi răspicat:

— Cum adică, Miţo… tu refuzi să spui versurile? S-ar putea?… Dar tu eşti acum o artistă adevărată… Tu nu poţi să refuzi… Tu trebuie să fii acum un exemplu de disciplină! …

Am îngăimat:

— Meştere, sunt prea abstracte versurile.

Atunci el avu o clipă de indignare:

— Abstracte? Ei, blestemăţie! Nu le-ai citit!… Apoi calm, părinteşte: Şezi jos, Miţo… auzi ici!… (Era expresia

sa favorită, cu care-şi presăra vorbirea.)

Şi începu să citească. Părea transformat, ochii îi străluceau – când fulgeraţi de un a vânt romantic, când aprinşi de o pasiune caldă şi lăuntrică sau umeziţi de o suferinţă tainică. Toată făptura sa iradia un elan tineresc. Când a sfârşit, a închis cartea fără o vorbă, iar eu i-am luat-o din mână în tăcere.

Am pornit spre ieşire, el înainte, eu după el. În stradă s-a oprit o clipă, apoi mi-a spus calm, blajin:

— A tizi ici, Miţo… cu cât urci mai sus pe treptele artei, cu atât ai mai multe îndatoriri către ea. Auzi ici, să vii mâine dimineaţă la repetiţie cu versurile ştiute, Miţo!…

Şi am venit a doua zi… cu versurile ştiute.

În stagiunea următoare am jucat, în regia lui, în piesa dui Schiller *Don Carlos*, rolul Elisabetei de Valois. Nottara juca pe regele Filip, Tony Bulandra pe Don Carlos şi Aristide Demetriade pe marchizul de Posa. Fără voia mea, poate fiindcă e vorba tot de o regină a Spaniei, nefericită şi îndrăgostită, sau fiindcă în amândouă piesele m-a impresionat creaţia lui Nottara, fapt e că *Don Carlos* este legat în amintirea mea de *Ray Bias*, piesa lui Hugo în care ani jucat, câţiva ani mai târziu, pe Doña Maria de Neubourg. Aci, Demetriade dădea lui Ruy Bias nobleţea, lirismul, simţirea adânc omenească, poezia admirabilă a jocului său, în timp ce „meşterul” era Don Salluste.

Cine l-a văzut în această piesă nu-l va putea uita niciodată. Ce autoritară simplicitate în redarea personajului şi totuşi ce nesfârşită gamă de nuanţe! Cită cruzime mascată de distincţie! Cită perfidie, câtă tăioasă şi crudă ironie! O, gestul acela distrat în aparenţă dar cumplit de umilitor, când Don Salluste cere lui Ruy Bias, cu o dezinvoltură rece de stăpân, să-i ridice de jos batista. Stăm în culise privindu-l, la fiecare spectacol, analizând şi admirând marea sa compoziţie în Don Salluste, care se

desfăşura ca o dantelă bogată, în zeci de tonuri fine, de un rafinament unic. Ce subtilă analiză psihologică şi câtă pătrundere în moravurile acelor timpuri, ce neasemuite daruri de expresie erau necesare pentru a putea construi atât de bogat şi adâncit figura lui Don Salluste şi pentru a o reda, totuşi, atât de simplu şi atât de realist!

La scurtă vreme după ce jucasem în *Don Carlos* a avut loc, la 2 februarie 1909, memorabila premieră a piesei

Apus de soare.

La conducerea teatrului, deşi avusese o atât de strălucită activitate, Alexandru Davila fusese înlocuit cu profesorul Pompiliu Eliade, al cărui directorat a rămas şi el înscris în istoria Teatrului Naţional, prin merite deosebite de cele ale lui Davila, dar la un nivel remarcabil. Una din caracteristicile sale principale a fost încurajarea efectivă şi permanentă a creaţiei dramatice originale. Cred că îndemnul lui Pompiliu Eliade a determinat şi apropierea lui Delavrancea de teatru, în care a debutat cu *de* soare.

Îmi amintesc şi acum emoţionanta lectură a acestei piese. Am intrat în foaierul teatrului cu inima palpitând, căci reputaţia de mare scriitor şi mare orator a lui Delavrancea ne fascina pe toţi. Stăm în cerc compact în jurul mesei unde luaseră loc Delavrancea, Pompiliu Eliade şi cei doi mari regizori ai Teatrului Naţional, maestrul Nottara şi Paul Gusty.

Delavrancea avea glasul cald, adânc şi pregnant, vorbirea lui ţâşnea parcă din străfundul sufletului. Acele repetate pauze suspensive dintre unele cuvinte, ce pentru laici erau foarte greu de înţeles, căpătau viaţă prin felul lui de a le spune şi apăreau pline de gândire, clocotind de trăire interioară. Pasiunea cu care tălmăcea subtextul acestei piese dăruia viaţă rândurilor nescrise şi împlinea, printre cuvinte, povestea dramatică a acestui „apus de

soare”.

Ascultându-l, înţelegeai că ceea ce domina în această evocare măreaţă era răscolitoarea viaţă interioară a tuturor personajelor, de la cei mai tineri până la cei mai bătrâni, şi că ceea ce era mai important în piesă era suflul eroic ce o străbătea. Chiar de la primul act, fetele gureşe şi voioase ce cred încă în vindecarea lui Ştefan aşteaptă cu înflăcărare noi fapte de izbândă, noi poveşti glorioase, cu care să-şi legene gândurile în zilele lungi de harnică şi migăloasă muncă înaintea gherghefului. Aceste poveşti glorioase ţin pentru ele locul poveştilor cu feţi-frumoşi şi zmei înaripaţi, şi un suflu eroic tresare în inimile lor fragede atunci când ascultă cu caldă admiraţie istoria celor treizeci şi şapte de bătălii încununate de izbândă ale marelui Ştefan. Acelaşi suflu eroic ce vibrează şi în inimile vitejilor care stau pururi în preajma lui Ştefan, însufleţiţi şi înfrăţiţi de acelaşi elan, împărţind cu el grijile, aşteptările şi izbândă. Iar în contrast puternic cu această comuniune sufletească se desprinde, şi mai hâd, complotul celor trei boieri, fără suflet, vânători de chiverniseală şi onoruri, ce-şi merită pieirea pentru fapta lor.

Peste această omenire, în care se oglindeşte frământarea dramei, pluteşte măreţ eroul, Ştefan cel Mare, cu zbuciumul lui interior, când molcom ca valurile unei mări liniştite, când înfiorător ca marea bântuită de o cumplită şi tragică furtună. Suflet bun şi drept de părinte, el priveghează deopotrivă soarta Moldovei şi pe cea a odraslelor sale, Bogdan, Rareş, Oana, în inima cărora arde ceva din suflul eroic al inimii lui Ştefan. Iar alături de ei tresare inima caldă şi iubitoare a Doamnei Maria, buna soţie şi mamă, cu adânca ei înţelepciune, cu neţărmurita ei dragoste şi cu admirabila ei demnitate.

Astfel, această minunată dramă eroică, pe care am avut atunci fericirea s-o ascultăm citită de Delavrancea, s-a

revărsat în auzul nostru ca un măreţ imn închinat gloriosului trecut al patriei…

Am jucat un rol mic, una dintre fete, Ilinca, dar care îmi procura o mare fericire: aceea de a asista în fiecare scară la desfăşurarea şi trăirea rolului lui Ştefan cel Mare, una din cele mai desăvârşite şi mai dragi creaţii ale maestrului Nottara.

Puteam privi astfel de-aproape tot zbuciumul eroului pe care maestrul îl trăia pe scenă, calda şi duioasa sa privire către Oana, sentimentul profund de încredere şi tihnă ce-l stăpânea lângă Doamna Maria, biruinţa eroică a durerilor sale fizice şi clocotul de uragan al neţărmuritei iubiri de ţară, cunoaşterea adâncă şi stăpânirea boierilor perfizi şi rebeli, eroismul vulcanic al domnului Moldovei. Toate aceste înfăţişări, toate aceste pagini variate şi strălucite din cartea marelui Ştefan-vodă, le trăia aievea „meşterul” la fiecare spectacol. El, care era în realitate de statură mijlocie, părea în piesă un gigant, căci flacăra sufletului ţâşnea fierbinte şi măreaţă în atitudinile sale, în gesturi, în braţele sale înălţate către cer, în accentele vorbirii, în ochii săi tulburători de vultur, ce se măreau şi fascinau sala entuziasmată…

Să mi se ierte dacă atât de îndelung mă opresc aci asupra personalităţii lui Nottara. Dar evocând anii mei de ucenicie, ei se confundă în mintea mea cu personalitatea „meşterului” şi nu pot despărţi paşii mei pe calea măiestriei artistice de amintirea caldă şi recunoscătoare ce îi port.

L-am văzut pentru prima oară la masa comisiei examinatoare, când m-am prezentat la Conservator, şi imaginea lui s-a întipărit în mintea mea tânără. Figura lui, de o distincţie clasică, cu o expresie calmă şi hotărâtă, impresiona şi impunea. Am păstrat, în tot şirul anilor ce s-au scurs apoi, aceeaşi impresie a primului moment, căci

„meşterul” a rămas de-a lungul anilor la fel cum l-am văzut prima dată. Cu aceeaşi ţinută îngrijită, cu gesturi alese şi liniştite, cu o neclintită demnitate în întreaga lui fiinţă, cu ochi pătrunzători în care sclipea adâncimea gândirii şi care radiau nespusă bunătate şi înţelegere. Toate mărturiseau conştiinţa valorii personale a omului de mare merit, ce-şi îndeplineşte datoria precis, conştient şi calm, şi care îşi dăruieşte munca sa neclintită, strădania sa pedagogică şi sutele de realizări culturale cu aceeaşi prodigioasă linişte cu care îşi dăruieşte soarele lumina.

Maestrul Nottara nu-şi dezminţea niciodată omenia, nici în munca sa migăloasă de profesor şi pedagog, nici în realizările sale de mare regizor sau în creaţiile sale artistice, nici în relaţiile sale cu elevii, cu artiştii tineri sau vârstnici, cu directorii sau cu simplii figuranţi. Pentru toţi avea aceeaşi bunătate şi delicateţe în îndrumări, aceeaşi amabilitate îndatoritoare în sfaturi dar şi. aceeaşi demnitate în atitudinea personală.

Jucând alături de el sau în regia lui am înţeles ce înseamnă un partener desăvârşit, ce valoare are un regizor de vastă cultură. Niciodată n-am văzut la el acel egoism care uneori umbreşte chiar şi unele mari personalităţi, prin căutarea efectelor personale în dauna ansamblului sau a partenerilor. „Meşterul” n-ar fi fost capabil de o asemenea scădere, căci pentru el arta însemna o permanentă şi totală dăruire.

Îl priveam la repetiţii unde, oricât de copleşit de muncă ar fi fost, aducea o bunăvoinţă veşnic proaspătă. Parcă îl văd, calm, cu o răbdare îngerească, conducând masele de figuranţi.

Printr-o tacită înţelegere, ani de-a rândul cei doi mari regizori ai generaţiei noastre, maestrul Notiara şi Paul Gusty, care au fost întotdeauna o pildă de colaborare artistică, şi-au împărţit activitatea – Gusty punând în scenă

mai ales piesele moderne iar Nottara mai ales pe cele „la costum”, clasice sau istorice. De aceea Nottara avea mai des parte de mari figuraţii.

Îl priveam cum ore întregi, în praful ce plutea în aer, învăţa mulţimea, adunată la întâmplare (din care mulţi nu călcaseră vreodată pe scenă, căci pe atunci nu existau, ca azi, corpuri de figuraţie stabile), arătându-le tuturor cum să se mişte, cum să murmure, cum să ridice glasul, cum să reacţioneze după împrejurările acţiunii din piesă, într-un cuvânt, cum să trăiască alături de interpreţi. Vedeam cum, sub cuvântul său şi din strădania sa, mulţimea căpăta viaţă. Iar el, care juca adesea rolul principal din piesă, în clipa când îi venea rândul se vor



Maria Filotti, în 1908.



Maria Filotti cu N ic ol se soreanu:

În piesa Prostul *de Fu* hi (*1909*), *la Teatrul* Naţional.

În piesa Bani turbaţi *de Ostrovski* (*1946*), *la Teatrul „Maria Filotti*



bească, se reculegea ca prin farmec, lua atitudinea

personajului ce interpreta şi îşi trăia rolul cu o însufleţire şi o măiestrie care convingeau şi inspirau mulţimea să reacţioneze aşa cum o învăţase…

Ce muncă titanică, ce răbdare fără seamăn, ce abnegaţie şi ce dragoste neţărmurită pentru artă, ce dăruire totală a tuturor forţelor sale fizice, artistice şi intelectuale! În clipele acelea simţeam nevoia să-i strâng mâna cu smerenie şi pietate, să-i mulţumesc pentru măreţul său exemplu şi să-l rog, cu lacrimi, să ierte pe aceşti neştiutori care nici nu bănuiau ce tezaur uman se mistuie acolo, ca o torţă, pentru realizarea cât mai desăvârşită a spectacolului!…

Îl priveam apoi la spectacol şi căutam să înţeleg prin ce mijloace de exprimare captiva el mai mult publicul. Prin gest, prin intonaţii, prin reliefarea ideilor şi stărilor sufleteşti, prin privirea lui fascinantă?

Desigur că fiecare din acestea aveau importanţa lor, dar cred că mai ales ochii lui Nottara* au avut o putere de expresie nemaiîntâlnită şi că ei cucereau mai mult decât orice publicul. Ei *se* măreau şi străluceau de o emoţie caldă, ei se roteau rătăciţi, de un tragism supraomenesc în scena furtunii din *Regele Lear*, ei se umezeau de o profundă duioşie sau fulgerau de mânie în *Apus de soare*, ei scăpărau înfioraţi de crude bănuieli şi ameninţări în *Viforul* sau sângerau sfâşietor de dureros în *Oedip-rege*.

Ochii aceia de neuitat dar de nedescris, privirea aceea ce făcea să vibreze coardele sufletului nostru la fiecare piesă într-altfel, cum am putea s-o evocăm celor ce nu l-au văzut vreodată? Ne-au rămas desigur fotografii din diverse roluri, în care nicio expresie nu seamănă cu alta, căci în fiecare rol el apare deosebit. Dar nu se poate închipui distanţa incomensurabilă de la acele imagini fotografice şi până la privirea sa vie, în care strălucea viaţa vibrantă şi tumultuoasă a eroilor încarnaţi de el, privirea

ce se revărsa arzătoare şi pătrundea, cucerea publicul.

Au fost momente când unii au spus despre Nottara că joacă în stil romantic. Se poate ca lucrul să fi fost adevărat la începutul carierei sale, atunci când acesta era stilul vremii şi când se juca aşa în toate marile teatre europene. Dar „meşterul” a evoluat cu timpul, a trecut prin cei şaizeci de ani de teatru ai săi scuturând praful vremii de pe costum la fiecare rol nou, a mers vertiginos spre realism, spre cea mai interiorizată exprimare, spre cea mai autentică trăire a rolului.

Mi-aduc aminte de câteva din rolurile jucate în ultimii ani ai vieţii, mult după ce sărbătorise cincizeci de ani de teatru, cum a fost apariţia sa din *Medicul în dilemă* de Bernard Shaw sau rolul bătrânului Moor din în 1926. Ce incomparabilă lecţie de teatru! în scurta sa apariţie din piesa lui Shaw el era uluitor de tinereţe, de naturaleţe, de ironie, de înţelegere a umorului specific lui Shaw şi de sobrietate în mijloacele de expresie. Iar câteva luni după aceea, în bătrânul Moor, ce sfâşietoare duioşie reţinută în felul cum trăia tragedia iubirii paterne înşelate, ce simplitate şi totuşi câtă intensitate dramatică!

În amândouă piesele era înconjurat de distribuţii strălucite, în montări fastuoase, dar totul dispărea în faţa creaţiilor sale, şi spectatorul pleca zguduit de arta sa, de o omenie atât de adâncă şi care dovedea că „meşterul” nostru rămăsese, peste vremuri, cel mai tânăr dintre toţi.

Asemenea clipe de rară măreţie artistică el le-a presărat în toate piesele jucate în prodigioasă lui carieră. Trăind într-o vreme când pe scena Teatrului Naţional se aflau strânşi cei mai de seamă artişti ai ţării, jucând în distribuţii în care orice rol mai important era interpretat de un protagonist, el se ridica în cursul desfăşurării piesei deasupra tuturor acelor strălucite valori teatrale ale timpului său şi – înălţat prin darurile sale scenice ca pe un

soclu – domina uluitor tot restul ansamblului.

Prin care taină Nottara, în toate piesele, cu oricât de mari artişti în distribuţie, se desprindea ca dintr-un carim nmhrând nu tnti ceilalţi? Fra flacăra vie a sufletului

— Êfa munca sa rodnica şi creatoare, dăruită total şi fără rezerve scenei – era erudiţia lui teatrală şi pătrunderea adânc înţelegătoare a personajului, care-i permiteau să-l redea în forme de un realism desăvârşit – era credinţa şi dragostea lui inegalabilă pentru teatru, în care la fiecare spectacol intra ca într-un templu, spre a oficia. Acestea toate la un loc l-au ridicat deasupra tuturor celor mari şi talentaţi, promovându-l ca pe un protagonist al protagoniştilor, fiindcă rareori s-au aflat întrunite toate darurile acestea, la un asemenea nivel, într-un actor. i

Dar acest stâlp al Teatrului Naţional, este a purtat pe umerii săi timp de peste şaizeci de ani marele repertoriu al primei scene româneşti şi pe care cu drept cuvânt îl putem pune alături de marile somităţi teatrale europene ale epocii sale, acest stejar falnic a cărui vigoare părea eternă, într-o zi şi-a înclinat mândrul creştet…

În şoaptă tainică a venit printre noi vestea: „meşterul” este grav bolnav. O tristeţe tăcută s-a strecurat în sufletele tuturor. „Meşterul” nu rămânea în casă fără motiv foarte serios… ÎI servea şi acasă tot Niţă, devotatul cabinier, care abia dacă da voie din când în când lui Paul Gusty sau câte unui actor mai vârstnic să-i facă o vizită scurtă. M-am rugat şi am insistat mult pe lângă Niţă să mă ajute a-l vedea. În ziua ce mi s-a fixat aveam repetiţie, după care am alergat la locuinţa „meşterului”. Niţă m-a introdus, şoptindu-mi să nu stau mult, şi a plecat spre teatru, la spectacol.

„Meşterul” era în pat. Chipul lui slăbit şi cu pometţii pronunţaţi, care făcea ca ochii să pară imenşi, mi-a sfâşiat inima. Se plângea de duşmanul lui rebel, „colibacilul”, care

se ascunde şi pe care nu-l poate învinge…

— Dar îl voi dovedi, căci am răbdare… am răbdare destulă…

Mi se urcau lacrimile în ochi.

Am schimbat vorba, povestindu-i întâmplări de la teatru. Într-o clipă privirea lui, acum fixată atent asupra mea, şi-a recăpătat liniştea şi o lumină odihnitoare s-a aşezat pe chipul lui istovit de suferinţă.

În timp ce-i povesteam mă gândeam că Niţă mi-a recomandat să stau puţin, mi-era» teamă să nu-l obosesc, dar atenţia lui încordată, interesul şi plăcerea cu care asculta despre ale teatrului m-au determinat să continui. Ce farmec aveau pentru el ştirile din teatru, care era viaţa lui, ce plăcere îi revărsau în minte şi în suflet noutăţile despre mersul repetiţiilor şi despre proiectele de viitor ale instituţiei cu care-şi confundase exigenţa, de-l puteau face să-şi uite chinurile fizice şi să i se aştearnă în privire şi pe figură acea calmă bucurie cu care mă asculta tăcut, parcă sorbind cuvintele ce-i şopteam încetişor, spre a nu-l obosi?

Când m-am sculat să plec, pretextând amurgul, a avut o expresie de regret şi, înainte chiar de a-i cere voie să mai vin, mi-a spus:

— Altă dată… vino mai devreme, Miţo…

Am plecat cu sufletul plin de durere şi de mulţumire în acelaşi timp, nădăjduind să-l mai revăd. Dar bucuria aceasta nu mi-a mai fost dată…

Acel „vino mai devreme, Miţo…” mi-a rămas săpat în suflet pentru totdeauna. Căci de multe ori, la clasă şi la teatru, am auzit acel „vino mai devreme” al său. Părintesc şi îmbietor, era apelul lui la muncă. La munca ce i-a fost mai dragă decât viaţa şi cu care s-a confundat, căreia i-a dăruit talentul, inspiraţia, erudiţia, geniul său, care l-a ridicat pe culmile unei glorii nepieritoare şi care l-a aşezat la cel mai de cinste loc în galeria marilor noştri înaintaşi în

arta teatrală.

În aceste pagini, unde caut să analizez modalităţile formaţiei mele artistice şi etapele ei şi să evoc împrejurări şi figuri care pot fi pilduitoare pentru generaţiile de tineri artişti de azi şi de mâine, nu m-am putut opri de a face această digresiune, lungă poate, dar necesară.

Căci conştiinţa mea n-ar fi fost împăcată dacă n-aş fi adus prinosul meu de dragoste şi recunoştinţă „meşterului”, alături de care am avut norocul să joc, de la începutul carierei mele, neîntrerupt, timp de treizeci din anii săi de glorie, ani în care mi-a fost, rând pe rând, profesor, regizor şi partener. Şi dacă n-aş fi spus aci că n-am avut vreodată satisfacţie mai mare decât aceea ca prin muncă neîncetată – pe care exemplul său o impunea – prin râvnă pentru artă – pe care învăţătura lui de zi cu zi o stimula – să ajung a vedea că mă consideră… colega sa!

La începutul anului 1909 Aristizza Romanescu, convinsă cred tot de Pompiliu Eliade, şi-a făcut reintrarea în teatru, reintrare care avea să fie din nefericire efemeră. Am avut astfel norocul să joc din nou alături de ea, în distribuţii în care se întâlneau amândoi profesorii mei, Aristizza şi Nottara.

La 19 ianuarie 1909 afişul Teatrului Naţional anunţa”, pentru reintrarea doamnei Aristizza Romanescu”, Su*prema f*o*rţă.* Nottara interpreta pe Alexandru Fronda, Aristide Demetriade pe Mircea Fronda, Ion Livescu pe Grigore Livianu, Achille pe doctorul Torini, Maria Giurgea pe Nina şi Tina Barbu pe Silvia, rolul în care jucasem, câţiva ani mai înainte, alăturide Aristizza, în timpul Conservatorului. O distribuţie cum cred că n-a avut niciodată piesa lui Lecca.

De astă dată întruchipam pe Irina Lorian, un rol de cochetă, care nu semăna cu nimic din ceea ce jucasem până atunci. Un rol de femeie modernă, în care frumuseţea

şi eleganţa erau cerinţele principale şi pentru care nu mă simţeam de loc pregătită. Mi-era o frică groaznică şi de aceea am făcut toate eforturile să-mi aranjez toalete „teribile” şi să fiu cât mai elegantă, distinsă şi... frumoasă. Se pare că am reuşit şi că am avut succes.

Din nefericire, dacă pot să spun aşa, sărisem peste cal. Pompiliu Eliade a găsit că sunt făcută să joc neapărat „cochete” şi, la prima ocazie, a recidivat. După el, alţii au făcut la fel şi astfel n-am mai putut scăpa, ani de-a rândul, de acest gen de roluri.

Teatrul de pe vremuri avea tendinţa nefastă de a închide pe actor în carapacea unei formule. Unul era „june-prim”, altul „tată nobil”, una era „cochetă”, alta „ingenuă” etc. Aceste caracterizări corespund cu anume tipuri din teatrul clasic sau burghez, dar nu corespund cu realităţile vieţii, cu varietatea ei nesfârşită, cu complexitatea adâncă a firii omeneşti. Totdeauna m-am revoltat împotriva unor asemenea împărţiri, care siluiau adevărul şi, mai ales în primii ani ai carierei mele, am suferit mult de pe urma lor. Fiindcă avusesem succes în rolurile de cochetă sau de regină de care am pomenit, am fost apoi destinată unui lung şir de regine, dar mai ales rolurilor de cochetă, care sfărâmau tot felul de inimi naive, călcând peste cioburile lor cu satisfacţie. Cât de artificial mi se părea aceasta, şi cum voiam să evadez din ele...

Zadarnic însă. Era tributul obligator adus unui repertoriu în care sufletul tău nu găseşte răsunet. Dar, aşa cum mă învăţase „meşterul”, consideram aceasta ca o şcoală şi căutam să realizez cinstit, cu probitate şi cu spirit critic, personajele pe care nu le puteam suferi...

Bucuria de a juca alături de Aristizza am avut-o şi mai târziu, în *Banii* (*Les affaires sont les affaires*), de Mirabeau, în care se întâlneau alţi doi mari protagonişti de la care învăţasem atât de multe, de când făcusem primii

paşi în meserie: Aristizza, care juca pe doamna Lechat, şi Petre Liciu, care juca pe Isidore Lechat.

Dar chiar în aceeaşi stagiune, 1908 – 1909, am mai jucat cu Românească în *Amorul veghează* (*LAmour veille*), comedia lui Robert de Fiers şi G. de Caillavet. Era şi acesta un rol de cochetă, Lucienne de Morfontaine.

Seria începea… În piesă jucau Demetriade, Toneanu. Livescu, Iancu Niculescu şi Maria Giurgea. Premiera aceasta, dată la 7 martie 1909, a fost ultimul meu rol din acea stagiune. Căci, pe atunci, stagiunile se ter minau mult mai devreme decât astăzi, teatrul închizându-şi porţile din primele zile ale lui aprilie, când de obicei sala era cedată unor formaţii de operă străine, venite în turneu, uneori în „stagiuni” de câte o lună întreagă, sau trupelor de dramă ale marilor artişti străini.

În acel an stagiunea Teatrului Naţional se închise chiar de la 9 aprilie, iar a doua zi începu un ciclu de reprezentaţii ale trupei de la „Théâtre de VOeuvre” din Paris, în frunte cu Suzanne Desprès şi cu soţul ei.

Lugné-Poë, artist, director de scenă şi director al teatrului. „Théâtre de l’Oeuvre” ducea mai departe şi adâncea tradiţiile Teatrului Liber al lui Antoine, adăugând preocupării pentru adevăr pe aceea pentru poezie şi pentru înţelesul psihologic. În peisajul teatrului occidental, teatrul „Oeuvre” continua reacţiunea împotriva a tot ceea ce era declamator şi nefiresc în felul de a juca de pe vremuri. El se situa astfel pe linia de înnoire teatrală de la sfârşitul veacului trecut, care şi-a găsit cea mai înaltă expresie artistică în Rusia, prin aportul genial al lui Stanislavski.

Pe Suzanne Desprès o mai văzusem de câteva ori, în turneele sale. Chiar şi în stagiunea precedentă venise la Bucureşti şi jucase *Nora* de Ibsen, *Parisiana* de Henry Becqup, *Poil de Carotte* de Jules Renard, *La Rafale* de

Bernstein, *Gioconda* de d'Annunzio, *Sapho* de Daudet, *Sonata Kreutzer*, după Tolstoi şi *Denise* de Dumas-fiul. Un repertoriu amestecat, în care câteva piese de reală valoare stăteau alături de succesele la modă pe acea vreme. Suzanne Desprès îşi valorifica însă în ele marea varietate de mijloace, deşi nu totdeauna cu acelaşi succes. În *Parisiana*, de pildă, nu se simţea la largul ei în rolul de cochetărie al Clotildei.

Şi în această nouă stagiune piesele ei dovedeau acelaşi eclectism exagerat dar şi aceleaşi multiple posibilităţi ale artistei. Pe lângă vechile succese, *Nora*, *Gioconda* şi *Poil de Carotte*, ea a mai jucat *Electra* de Hofmansthal, *Amoureuse* de Porto-Riche, *Le détour*, o piesă din cele mai slabe ale lui Bernstein, dar din fericire şi *Constructorul Solness* de Ibsen, în care Lugné-Poë juca pe Solness.

Suzanne Desprès, cu jocul ei sobru, lăuntric, adânc uman, mi-a fost o bună şcoală. Cu mijloace simple, reduse, fără accente violente şi fără tremolo în glas, dar cu întreg sufletul oglindit în privire, cu întreaga frământare interioară a personajului transpusă în expresia ochilor săi, cu un joc aproape lipsit de gesturi, stând adesea neclintită, dar gândind şi simţind adânc, ea te fura şi te purta pe aripile artei la înălţimi nebănuite.

Marele regizor francez Firmin Gêmier, făcând o dată un istoric al artei teatrale, spunea că, în secolul trecut, atunci când se juca *Ruy Bias* la Comedia Franceză puteai sta liniştit peste drum, la *Café de la Régence*, şi să asculţi de acolo, fără a pierde o vorbă, celebra tiradă „Poftă bună, domnilor!” pe care actorii vremii o urlau din fundul rărunchilor.

Jocul Suzannei Desprès măsura drumul pe care arta actoricească o străbătuse de la acele timpuri, din fericire dispărute.

Hărăzită din copilărie cu o prea mare sensibilitate, care vibra exagerat şi care se ascuţise în atmosfera studioasă a internatului, predispusă la o privire critică prin studiile universitare, care îmi dăduseră mijloace de analiză psihologică şi o anumită disciplină de documentare şi de înţelegere, simţeam eu însămi – chiar de-mi era încă nelămurit – că trebuie să năauiesc către o modalitate de exprimare cât mai umană, cât mai simplă, cât mai interiorizată. Simţeam că tot zbuciumul omenesc trebuie redat prin mijloace cât mai puţin exterioare şi artificiale. Cât mai simplu, dar cu adâncă trăire lăuntrică. Cu mai puţine izbucniri violente în glas, dar cu toată simţirea revărsată în privire, în expresia feţei, în atitudine, aşa cum însăşi viaţa ne-o dovedeşte. Nu totdeauna ţipetele sfâşietoare, ca de fiară înjunghiată, exprimă durerile cele mai mari şi adesea o suferinţă covârşitoare te împietreşte, te amuţeşte, îţi taie glasul, cuvintele ies ca un suflu stins al morţii. De aceea jocul actorului este cu atât mai impresionant cu cât este mai interiorizat.

Simţeam că acesta este drumul artei adevărate, o simţeam după emoţia pe care mi-o provocau artiştii care jucau astfel şi după sentimentul de curiozitate rece şi detaşată care nu mă părăsea atunci când vedeam actori, chiar mari, dar de manieră veche. Este adevărat că pe atunci asemenea năzuinţe nu erau actuale şi abia mult mai târziu au ajuns să constituie un bun câştigat al ariei teatrale. Numai rareori artiştii străini care veneau pe atunci la noi mergeau integral pe linia adevărului seenie. De aceea lucrurile acestea le-am înţeles, în toată adâncimea lor, abia mai târziu. De pe atunci însă simţeam, indistinct dar imperios, nevoia şi folosul de a studia jocul cât mai multor mari actori, de concepţii diferite, alegând ceea ce corespundea cel mai bine posibilităţilor mele.

Pe Eleonora Duse n-am avut niciodată fericirea s-o

văd jucând. Ca elevă de liceu, la Brăila, nu avusesem bineînţeles prilejul s-o văd în turneele ce o aduseseră şi la Bucureşti, cu mai mulţi ani înainte. Trebuia să revină în ţara noastră la începutul anului 1907 şi mă bucuram nespus la gândul că o s-o pot admira. Dar tragicele evenimente care au însângerat ţara în primăvara lui 1907 au avut un răsunet şi asupra acestui proiect. Zguduită de represiunea care înecase în sânge răscoalele ţărăneşti, Eleonora Duse a renunţat la spectacolele sale. Admiraţia pe care am resimţit-o în faţa gestului ei, ce corespundea propriilor mele sentimente, a constituit pentru mine revelaţia faptului că un adevărat artist nu poate fi decât de partea omeniei şi ai dreptăţii. De aceea am regretat şi mai mult faptul că n-am putut s-o aplaud pe scenă.

Din păcate, ocazia de a ovedea jucând nu s-a mai ivit niciodată.

Numai din descrierile jocului ei, adânc interiorizat şi umanizat, şi a concepţiilor sale interpretative, aşa cum au fost făcute de diferiţi autori – ca Édouard Schneider, Silvio d'Amico, S.A. Reinhardt şi mulţi alţii, care i-au consacrat studii şi volume întregi, pe care le-am „devorat" literalmente – am făcut însă din ea, cu timpul, obiectul admiraţiei, exemplul şi idealul meu secret.

Cunoşteam şi arta altor actori de seamă străini ai vremii. La Iaşi văzusem pe Jane Hading, pe Marthe Brandès, pe Alfredo de Sanctis, iar mai înainte, la Bucureşti, pe Le Bargy, care jucase *Gringoire*, mai multe piese de Musset şi mai ales *Marchizul de Priola*, în care avea o extraordinară creaţie. La începutul anului 1909 am avut prilejul să-l admir din nou pe unul din cei mai străluciţi artişti ai Italiei, venit în turneu la Bucureşti, pe Ermette Novelli, acel mare actor realist, deopotrivă de genial în dramă ca şi în comedie: – Numai el îşi putea permite să joace – cu o egală autoritate – într-o seară

Regele Lear sau *Shylock* iar a doua seară… *Nevastă-mea n-are şic!* Sau să treacă – cu acelaşi succes – de la verva şi semeţia lui Petrucchio din *Femeia îndărătnică* la personajul blând şi duios din Papa *Lebonnard.* Şi ce lecţii neînchipuite însemnau aceste reprezentaţii ale lui Novelli! Aş putea spune chiar că am avut fericirea să joc alături de el. Căci în cadrul unui festival de gală, dat la 2 ianuarie 1909 la Teatrul Naţional în folosul victimelor marelui cutremur din Sicilia, rămas vestit în istorie şi care avusese loc recent, s-a reprezentat actul trei din *Fântâna Blanduziei,* în care jucam şi eu, apoi Aristizza Romanescu şi Petre Liciu au spus versuri şi, la sfârşit, Ermette Novelli a jucat o piesă într-un act. Am avut astfel ocazia să-l văd şi să-i studiez jocul de aproape, iar într-o pauză Novelli m-a chemat şi mi-a dat sfaturi cum trebuie să mă mâchiez.

Mi se spusese până atunci, de multe ori, că ar fi foarte bine să merg în străinătate pentru desăvârşirea studiilor. Dar cum? Eu abia ajunsesem să-mi duc existenţa la Bucureşti, în anii Conservatorului, şi la Iaşi, în primul an de teatru, cu mari eforturi de muncă şi cu multe lipsuri, care mă anemiau şi mă surmenau. Totuşi, dorinţa de a-mi completa studiile era în mine ca o sete nepotolită, pe care toţi artiştii străini admiraţi când veneau în turneu o aţâţau tot mai puternic.

Cele câteva roluri în care mă remarcasem în stagiunea aceea mi-au adus împlinirea acestui vis. Pompiliu Eliade mă cunoştea de la Universitate şi mă avea în ochi buni. Dar, cu toate că introdusese în teatru o atmosferă uneori excesiv de rigidă, tratând pe actori ca un profesor diriginte pe nişte şcolari turbulenţi, Pompiliu Eliade era extrem de influenţabil. Şi lucrul acesta era foarte grav pentru un director – mai ales când se voia autoritar – în atmosfera de intrigi care domnea pe atunci în teatru.

Mi-aduc aminte că, la o premieră, Eliade a venit la mine, în antract, şi m-a acoperit cu laude, spunând că am un viitor strălucit, dar după cinci minute s-a întors înapoi, fiindcă auzise cine ştie ce şoapte, şi mi-a spus, jenat, ca şi cum ar fi avut remuşcări:

— Să ştii că m-am grăbit şi că retrag laudele de adineauri, fiindcă am aflat că nu e tocmai aşa. Să mă mai gândesc…

Probabil că totuşi s-a gândit mai bine, căci la sfârşitul acelei stagiuni mi-am putut vedea visul cu ochii: am căpătat o bursă de studii, unul din premiile anuale de-o mie de lei ce se dădeau la doi tineri artişti care se distingeau în timpul anului.

Am plecat la Viena. Cum am debarcat, m-am dus la Burg, să-l văd pe marele Kainz în */uliu Cezar*.

Nu aveam posibilitatea materială să rămân să fac o şcoală sau un curs cu un profesor. Obişnuită să observ şi să analizez jocul atâtor artişti străini care veniseră la noi în ţară, căutam să înlocuiesc lecţiunile personale cu acest studiu – pe care îl cred tot atât de folositor – al felului marilor actori de a concepe rolul şi de a-l trăi, studiu; ce are în plus avantajul de a-ţi dezvolta spiritul de analiză, fiindcă te sileşte la un aport personal de înţelegere, mult mai mare decât o simplă lecţie de dicţiune într-o limbă străină.

În acelaşi timp căutam să trăiesc intens atmosfera, bogată în amintiri istorice, a locurilor pe care le vizitam, cutreierând muzeele şi mărturiile trecutului, în care regăseam o hrană a pasiunii mele pentru istorie. Căci niciun discurs şi nicio pagină de cronică nu e mai elocventă decât graiul pietrelor.

De la Viena am plecat la München. Alte teatre, alte pinacoteci. La Paris, apoi, m-am instalat într-o pensiune unde mai fuseseră şi mai erau români şi am stat câteva

luni, cutreierând şi scotocind tot ce putea să folosească bagajului de cunoştinţe generale şi teatrale, cu care neîncetat căutam să mă înzestrez.

Mergeam în fiecare seară la alt teatru. Atunci am văzut pe Lucien Guitry, cu jocul său sobru, concentrat, impunător, expresiv chiar atunci când şedea cu spatele la public. Mi-aduc aminte de o reprezentaţie a lui eu *Scandalul* de Bataille. Juca alături de Pierre Magnier – pe care îl văzusem cu Rêjane la Bucureşti – şi de Berthe Bady, o actriţă cu mult nerv, cu gestul extraordinar de expresiv, cu un joc înfrigurat, crispat, mereu în tensiune. Jocul actorilor te făcea să uiţi, prin forţa şi naturaleţea sa, tot ceea ce piesa avea artificial şi fals.

Am petrecut apoi seri neuitate la Comedia Franceză, ascultând pe marele Mounet-Sully, chintesenţa eleganţei clasice, cu glasul său care venea parcă de dincolo de această lume, cu privirea aceea pierdută care îţi dădea impresia că pluteşte deasupra nivelului, omenesc obişnuit! …

Şi astfel, ziua umblam prin muzee, pinacoteci, iar seara mergeam regulat la teatru, unde am văzut în acel an şi în cei următori pe mai toţi artiştii mari din Apus.

Repertoriul lor era, cel mai adesea, de o slabă calitate. De altfel, puţine opere au scăpat de uitare, din producţiateatrului occidental al acelei vremi, fiindcă prea puţine dintre ele se aplecau asupra adevăratelor probleme ale sufletului omenesc şi ale societăţii contemporane. Cele mai multe, reflectând frivolitatea, superficialitatea şi inconştienţa societăţii pentru care erau scrise, se preocupau de problemele de alcov ale „triunghiului” amoros. În schimb, însă, valorile actoriceşti erau numeroase.

Era epoca în care îşi aruncau ultimele focuri de artificii Sarah Bernhardt şi Jean Coquelin, epoca de glorie

a lui Féraudy, Réjane, Yvonne de Bray, Simone, a „divinei” Bartet, a stelelor de music-hall Arlette Dorgère şi Mistinguett. Era epoca acelor celebre reprezentaţii de la „Théâtre des Variétés” unde jucau, împreună cu Brasseur, cele două vedete ale Parisului: Lanthelme şi Bve Lavallière, şi unde l-am văzut şi pe de Max amuzându-se să joace… comedie muzicală, după ce îl admirasem în marile sale creaţii de tragedie. L-am cunoscut atunci pe marele nostru de Max la el acasă – unde m-a condus Petre Liciu – şi am avut senzaţia că intru într-un templu.

Şi mai era epoca faimoaselor balete ruseşti, pe care le-am văzut la Teatrul „Champs Élysées”, proaspăt construit, acele spectacole care schimbau din adânc viziunea teatrală a epocii. În decorurile de orientală somptuozitate ale lui Leo Bakst am admirat atunci pe Ana Pavlova, pe Tamara Karsavina, pe Nijiński, aceşti reprezentanţi ai marilor tradiţii ale baletului clasic rus, duse la un suprem grad de perfecţiune. Parcă văd încă expresivitatea fiecărui gest al lui Nijiński în *Petruşka* de StravińIski, sau uluitoarea lui intrare în scenă din *Spectrul trandafirului*, când ajungea, cu un singur salt, din culise, pe fereastră, până în mijlocul scenei…

Desigur că toate aceste viziuni noi, inegale ca valoare, dar interesante prin varietatea lor, au constituit un aport util pentru formarea mea şi au întregit anii mei de ucenicie. Ele mi-au arătat cât de multe lucruri poţi învăţa privind şi judecând critic altă viziune artistică, alte concepţii, alte căutări de drumuri şi alte experienţe, pe care le confrunţi cu ale tale, cu condiţia, desigur, să eviţi confuziile şi să cauţi în toate calitatea substanţială.

De aceea socotesc că sunt astăzi deosebit de privilegiaţi tinerii noştri actori, care au prilejul de a lua contact cu arta teatrală sovietică, în care căutările cele mai îndrăzneţe, bazate pe o strălucită tradiţie, urmăresc

întotdeauna valorificarea conţinutului uman al operei dramatice, prin adâncirea şi expresivitatea interpretării.

Din această primă călătorie în străinătate, pe lângă atâtea impresii şi experienţe, am adus şi o amintire concretă: o cutie de machiaj, de forma unei mici valize, ce putea cuprinde tot bagajul necesar unui actor. Am purtat-o de atunci, de-a lungul a cincizeci de ani de carieră, pe multe meleaguri şi prin cabinele multor teatre, şi mă slujesc, de ea şi astăzi. Iar când îi privesc bietul înveliş, ros de vremuri, dar care a înfruntat atâtea vicisitudini şi le-a rezistat, îmi pare că văd încrustată pe el însăşi povestea carierei mele şi urmele nenumăratelor greutăţi cărora cutia mea de machiai le-a fost. fără voie. O mar-Roluri, roluri…

Stagiunea 1909 – 1910 a debutat cu o furtună.

Alexandru Davila, plecat de un an de la direcţia Teatrului Naţional şi însufleţit de marea lui pasiune pentru teatru, sé hotărâse să întemeieze propria sa companie dramatică. Fascinaţi de puternica sa personalitate, cum era şi firesc, o serie întreagă de artişti au părăsit Teatrul Naţional spre a se grupa în jurul acelui excepţional animator.

Cred că şi felul de a fi prea rigid, maniera puţin doctorală şi pedantă – probabil o deformaţie profesională – a lui Pompiliu Eliade, a avut un rol determinant în aceste plecări. Căci majoritatea celor ce şi-au luat zborul erau actori tineri, adică tocmai dintre cei care era firesc să simtă mai intens nevoia unei atmosfere de libertate. Nu ştiu dacă au găsit-o, dar e sigur că sub conducerea lui Davila personalitatea lor s-a dezvoltat mai repede şi mai hotărâtor.

Poate că Teatrului Naţional i se potrivea, mai mult decât oricărei alte instituţii, zicala „oricât ar fi de necesar, nimeni nu e indispensabil”. Prea erau multe forţe artistice

adunate aci, îmbibate de o solidă tradiţie, de un adevărat spirit de echipă, pentru ca edificiul să poată fi zdruncinat, pentru ca nava să nu-şi continue drumul, prin orice furtună care ar fi zguduit-o. *Fluctuat, nec mergitur*, deviza milenară a Parisului, s-ar putea aplica admirabil Teatrului Naţional, care a ilustrat-o şi înainte, şi atunci, şi de multe ori după aceea. Mai ales că în cursul anilor, cei care au părăsit bătrânul vas, spre a se avânta pe oceanul teatral în alte bărci mai sprintene, au sfârşit întotdeauna prin a se întoarce acolo unde le rămăsese ceva din suflet, şi totdeauna au simţit, în clipa reîntoarcerii, că inima lor bate mai bine, mai mulţumită şi mai tânără, în cuprinsul vechilor ziduri.

În primul moment, însă, e lesne de înţeles că plecarea aceea masivă a constituit o problemă. Multe distribuţii rămâneau descompletate şi prin aceasta repertoriul era înjumătăţit. Iar înlocuirile nu erau întotdeauna uşor de realizat.

Printre bărbaţi plecarea cea mai greu resimţită era a lui Tony Bulandra, care în câţiva ani se impusese ca junele-prim numărul unu al teatrului. Ion Manolescu, Storin, Bulfinsky, Morţun, pe atunci actori tineri şi care aveau să se afirme cu atâta strălucire în cadrul companiei Davila, nu jucau încă la Naţional rolurile de prim-plan, ca Tony, dar în schimb ei făceau parte din toate distribuţiile şi reprezentau ceea ce era mai bun în tânăra generaţie. Cu plecarea lor se creau nenumărate goluri şi în distribuţiile existente şi în cele… viitoare.

Cât priveşte componenţa feminină a trupei lui Davila, lovitura era şi mai gravă, prin plecarea simultană a Luciei Sturdza, a Marioarei Voiculescu şi a Mariei Giurgea. Davila, în anii săi de directorat, dăduse carierei lor. un mare impuls, acordându-le pe drept cuvânt încrederea sa, „mizând” pe aportul lor în foarte multe piese. Un întreg

repertoriu cuprinzând piesele moderne de succes risca să dispară de pe afiş odată cu plecarea Luciei Sturdza, care dădea o atât de impresionantă autenticitate rolurilor de *grande dame*, a Marioarei Voiculescu, care găsea cea mai perfectă expresie a sensibilităţii şi temperamentului său incomparabil în rolurile de *grande amoureuse* şi a Mariei Giurgea, care, cu farmecul şi cu glasul ei cristalin, nu avea egal pentru tot ce era duioşie, gingăşie, ingenuitate.

Totuşi, corabia trebuia să meargă înainte.

Şi a mers.

Mai ales că se punea şi o chestiune de prestigiu, ca în această competiţie artistică Naţionalul să nu iasă învins. Cine va scrie vreodată istoria teatrului nostru, cu înţelegere şi curiozitate de psiholog, cunoscător şi iubitor al sufletului actorilor, va trebui să cerceteze şi efectele binefăcătoare pe care le-a avut această emulaţie, provocată de crearea Companiei Davila, pentru desfăşurarea şi avântul teatrului românesc ca şi pentru cariera multor actori.

Davila aruncase mănuşa, iar Eliade a ridicat-o. Şi noi, cei rămaşi, ne-am strâns rândurile şi am pornit la treabă.

Oricum, echipa Naţionalului avea încă o înfăţişare frumoasă, cu Nottara, Liciu, Demetriade, Petre Sturdza, Achille, Vasile Toneanu, Ion Brezeanu, Iancu Petrescu, Ion Niculescu, Vasile Leonescu, Ion Livescu, din cei mai vechi, cu Nicolae Soreanu, Belcot, Mihalescu, Zaharia Bârsan, Aurel Athanasescu, Duţulescu şi alţii din cei tineri, cu maestra noastră Aristizza Romanescu, revenită în teatru la chemarea lui Eliade, cu Maria Ciucurescu, Eugenia Ciucurescu, Olimpia Bârsan, Marieta I.onaşcu, Eleonora Mihăilescu, Ecaterina Zimnâceanu, cu Tina Barbu, care îşi afirmase talentul din chiar clipa debutului ei, un an mai înainte, cu Agepsina Macri, care debuta în acea toamnă 1909, aducând teatrului darurile sale preţioase –

intensitate dramatică, un glas incomparabil de melodios, o artă de a spune versurile desăvârşită, o inteligenţă şi o cultură aleasă. Cu toate aceste forţe însufleţite de pasiunea şi de dragostea, lor pentru instituţie, bun gospodar şi priceput organizator, Pompiliu Eliade ştia că va putea să menţină neştirbit prestigiul Naţionalului. Iar noi toţi eram conştienţi de munca ce ni se cerea şi de ceea ce aştepta teatrul de la noi.

Premierele s-au succedat în ritm vertiginos, spre a umple golurile lăsate. La 28 septembrie jucam în *Brânduşa* de Brieux, piesă în care mă întâlneam pentru prima oară cu Tina Barbu, ce avea să-mi fie o bună prietenă; la 1 octombrie jucam în *Banii* de Mirabeau pe Germaine Lechat, alături de Petre Liciu şi de Aristizza Romanescu; la 5 octombrie jucam *Lals* de Emile Augier, iar la 30

octombrie jucam cu Liciu în *Diavolul* de Molnar. Era un ritm făcut să-ţi taie răsuflarea.

După cum se vede, Pompiliu Eliade făcuse apel la un repertoriu variat şi care, faţă de media repertoriului vremii, era alcătuit din piese de calitate. În acelaşi timp el introdusese sistemul ca fiecare piesă ce se punea în repetiţie să fie precedată de o conferinţă, cuprinzând o analiză literară a lucrării şi a autorului respectiv. Un prim şi timid început în îndrumarea actorilor spre o documentare temeinică, în munca lor de creaţie. Dar repertoriul lui Pompiliu Eliade s-a ridicat la un nivel şi mai înalt prin premiera *Revizorului* de Gogol şi prin cea a *Viforului* de Delavrancea.

Într-un interval scurt, de câteva săptămâni numai, Liciu a realizat trei interpretări deopotrivă de puternice, uluitoare ca varietate de mijloace şi ca putere de expresie, reuşind, de la rolul lui Hlestakov, făcut din nenumărate detalii de compoziţie satirică şi cu efecte de comedie savuroasă, să treacă la creaţia sa din *Viforul* –

interpretarea dramatică a lui Ştefăniţă-vodă, construită toată din tonuri sumbre – după ce jucase sarcastica, eleganta şi ironica figură din *Diavolul*. Dacă adaugi acestor figuri pe Isidore Lechat, burghezul brutal şi cupid, care nu trăieşte decât pentru bani, sau pe calmul, interiorizatul, enigmaticul Tokeramo, din *Taifun*, jucat în stagiunea următoare, ce evantai sclipitor de posibilităţi apare în aceste roluri, în care Liciu trecea, de la o seară la alta, cu aceeaşi autoritate, prin registre atât de diverse!

Într-adevăr, în aceste două ultime stagiuni dinainte de prematura sa dispariţie, talentul lui Liciu a strălucit mai amplu, mai variat, mai plin de substanţă decât oricând, găsind, într-un repertoriu mai demn de geniul său, o forţă nouă, un izvor de inspiraţie, parcă înadins pentru a-şi da măsura întreagă şi pentru a lăsa celor ce l-au văzut o şi mai zguduitoare conştiinţă a marii pierderi pe care avea s-o sufere teatrul nostru.

În cei câţiva ani cât am avut prilejul să joc alături de Petre Liciu am adăugat noi învăţăminte la cele pe care le culesesem de la el în anii de studiu la Conservator. Am avut fericirea să mă bucur de prietenia, de încurajarea şi de exemplul său. Cred că lui îi datorez repulsia pentru şablon şi manierism şi dorinţa vie de a căuta o cât mai mare variaţie de genuri în rolurile pe care le-am abordat. De la el am învăţat valoarea compoziţiei în arta actorului şi importanţa detaliilor de observaţie din viaţa zilnică, pentru construirea acestei compoziţii. Şi tot de la el mi-a rămas convingerea că nu există mai bun antidot împotriva celei mai mari primejdii ce ameninţă pe un actor, aceea a *cabotinizării* omului din el, decât tocmai această căutare a diversităţii în mijloacele sale de expresie.

Căci manierismul este drumul fatal spre cabotinaj. Imprimând veşnic aceleaşi trăsături personajelor tale de pe scenă, ajungi ca ele să se imprime şi asupra propriei

tale fiinţe şi devii, în viaţa de fiecare zi, o copie a personajului tău de pe scenă, o creaţie artificială în loc de un om viu, un cabotin în loc de un artist.

…Şi astfel, zi de zi şi seară de seară, aproape că nu mai părăseam teatrul. Din toamnă, când începeam repetiţiile, intram în teatru încă somnoroşi, înainte de a se răspândi bine ceaţa dimineţii, şi ieşeam noaptea târziu. Repetam dimineaţa, repetam după-masă, între repetiţii mâncam în cabină o masă frugală, adusă de la restaurantul din apropiere – atât cât ne permiteau cei 250 de lei pe lună leafă – uneori aveam matineu, în fiecare seară aveam spectacol. Mi-aduc aminte că, după ce am dat ultima premieră a stagiunii şi am părăsit prima dată teatrul pe soare, ne-am oprit în prag, Tina Barbu şi cu mine – uluite de lumina asta pe care n-o văzusem de atâtea luni – şi Tina m-a întrebat:

— Când s-a făcut primăvară, Marie dragă, că din octombrie, de când am intrat în hruba asta, n-am mai văzut soarele!…

Dar munca în teatru nu e niciodată pierdută şi totdeauna îţi oferă satisfacţii care s-o răsplătească.

Dintre rolurile acestei stagiuni păstrez îndeosebi o amintire plină de duioşie rolului din *Prostul*, de Ludwig Fulda. Era o comedie fără mare adâncime, dar onestă şi amuzantă, care s-a bucurat de mult succes, în special pentru interpretarea ei. Mai ales a lui Soreanu, care era admirabil în rolul lui Justus Heberlin, tânărul sincer, dezinteresat şi generos, care vede pe toţi oamenii prin prisma sufletului său şi-i crede – bietul! – incapabili de răutate şi ingratitudine.

Un unchi îi lasă moştenire o mare avere, pentru că îl socoteşte cel mai prost dintre rudele sale şi deci cel mai nevoiaş, dar cei trei veri ai lui Justus, care abia aşteptau moştenirea, sunt furioşi. Fiecare îşi făcuse planuri pe

socoteala acelor bani. Pe Kurt, financiarul cu proiecte măreţe şi absurde, îl juca cu o morgă de un comic savuros Ion Livescu. Gerhard – un inginer puţin scrântit, care se crede inventator şi vrea să construiască un balon cu cârmă – era interpretat de Vasile Toneanu, care dezlănţuia hohote de râs. Iar Wilibald – vânzător într-o librărie, care tot frunzărind cărţile pe care le vinde ajunge să se creadă el însuşi un poet pe nedrept ignorat de lume, din cauză că sărăcia nu-i îngăduie să-şi publice volumele – era întruchipat de Belcot, cu o vervă îndrăcită în scenele în care Wilibald, cuprins, de fiorul inspiraţiei, se tăvălea, pe canapea, se întindea pe jos, se cocoţa pe masă, compunând versuri de un „modernism” furios.

Dar Justus refuză moştenirea şi împarte banii verilor săi, ca să-şi poată realiza planurile lor geniale. Din clipa acestui gest de generozitate, toate nenorocirile se abat pe capul lui. E izgonit din casa în care locuia, unde până atunci mătuşa lui îl îngrijea în tot felul, sperând să câştige astfel un ginere bogat pentru fiica ei – iar Kurt, care graţie banilor cedaţi de Justus ajunge directorul băncii unde lucra acesta, îl dă afară din slujbă. Şi fiindcă bietul Justus, fără adăpost şi fără slujbă, a ajuns un sărman vagabond, „familia” se întruneşte în consiliu spre a lua măsuri, situaţia acestuia putând dăuna prestigiului lor, şi cu toţii hotărăsc că e nebun şi că trebuie internat într-o casă de sănătate.

Justus însă iubeşte în taină, fără să ştie că ea îi împărtăşeşte sentimentele, pe o tânără americană, Doris Wiegand, venită pentru studii în Europa. E o fată cinstită, care a privit de la început cu sentimente de duioşie naivitatea lui Justus şi a înţeles că „prostia” lui nu e decât o prea mare încredere în cinstea şi recunoştinţa oamenilor. Treptat, ea e cucerită de acest om de o dezarmantă sinceritate, care-şi plimbă prin lume surâsul plin de

speranţă şi de omenie, şi până la urmă cei doi tineri se căsătoresc, punând astfel capăt nefericirilor lui Justus.

Dacă m-am oprit mai mult asupra acestei piese nu e fiindcă mă leagă de ea amintirea unui succes, ci fiindcă aş putea spune că a fost primul rol care mi-a făcut plăcere în cariera mea, pe atunci abia la începutul ei.

Plăcere nu pentru valoarea sau importanţa lui, căci jucasem alte roluri mai importante şi de o calitate literară superioară acestei comedioare dulcege, dar fiindcă era primul rol care „îmi mergea la suflet”. Îmi plăcea caracterul deschis al lui Doris, vorba ei fără ocolişuri, sinceritatea ei, perspicacitatea cu care înţelegea oamenii, dragostea pe care o simţea pentru Justus, omul cinstit şi bun, dispreţul ei pentru tagma de lichele interesate din jurul acestui mare naiv.

Şi mai era un motiv: acela că jucând în această piesă cu Nicolae Soreanu am putut să-l cunosc şi să-l apreciez mai bine, şi am rămas legată de acest mare artist printr-o sinceră preţuire reciprocă.

„Nenea Sorică”... Cu acest nume de prietenie, deferenţă şi admiraţie obişnuisem să-l numesc pe admirabilul meu coleg, încă de pe atunci. „Nenea Sorică” era inegalabil în această piesă, aşa cum inegalabil mi se părea în rolul inspectorului Prell, care cu atâta umanitate şi zbârlită bunătate punea ordine printre profesorii învechiţi, pedanţi şi tipicari din Inst*itutorii.*

Să joci alături de „Nenea Sorică” era o încântare. Toată viaţa lui interioară se revărsa în glasul său, se scălda în privirea caldă a ochilor lui, care – dezrobiţi de opreliştea ochelarilor zilnici – deveneau ferestre vii ale gândirii sale. Soreanu nu juca pentru el singur, caiculând efecte de lansat în public. Juca pentru bucuria artei, într-o dăruire profundă, trăind parcă alături de partener viaţa reală, transportându-te în lumea care clocotea în el şi făcându-te

s-o vezi, s-o simţi şi s-o înţelegi tot atât de bine ca şi el.

Ca într-un concert pentru două viori, pe ale căror strune vibrează aceeaşi armonie, într-un acord desăvârşit, jocul lui mă conducea, mă inspira, îmi doza şi jocul meu, realizând din această contopire acel duo armonios din *Prostul*, între Doris şi Justus. Acesta – care avea drept orice avere o colivie cu un sticlete şi un geamantan vechi plin de cărţi, cu care pribegea din casă în casă – purta cu dânsul imensă bogăţie a sufletului său, pe care n-o puteau înţelege nici răpi clica de oameni interesaţi, şmecheri, avizi de bani, egoişti şi mărginiţi, putregai social în care rătăcea Justus, batjocorit şi înfierat cu titlul de „nebun”. Cu câtă simplitate şi modestie, cu ce accente de neuitat se străduia. bietul Justus să rămână în lumea visurilor lui curate şi cinstite, spunând celorlalţi: „lăsaţi-mă să fiu nebun!”

Şi gândindu-mă la jocul lui Soreanu, câte alte roluri ale sale nu găsesc aşezate în rafturile amintirilor mele: Pristanda din *o scrisoare pierdută*, Rică Venturiano din o *noapte furtunoasă*, Harpagoni din *Avarul*, *Punctul negru*, *Bunicul*, *Raţa sălbatică*, Nizerolles din *Păpuşile*, Domnul Micawber din *David* Copperfield*, neuitatul lui *Barbu Lăutaru*, Praed din *Profesiunea Doamnei Warren* sau groparul din *Hamlet*, acea frumoasă lecţie de felul cum dintr-un rol mic se poate face un rol mare, în care cu umor fără seamăn Soreanu sublinia filosofia bătrânului umil în faţa vieţii şi a morţii.

Din toate întruchipările lui, în atâtea roiuri pe care le-a creat, se degaja adevărul şi acea. omenie caldă, acea bunătate adâncă, acea înţelegere deosebită a sufletului omenesc care-i aparţineau şi care-i caracterizau jocul, profund uman, profund realist.

Prostul a avut un mare succes şi, reluat în fiecare stagiune, a rămas în repertoriul teatrului vreo patru, cinci

ani în şir. Mulţi ani mai târziu am avut de altfel ocazia să reiau rolul pentru un singur spectacol, jucat însă în condiţii excepţionale, pe care cred că merită să le menţionez, fiindcă aruncă o lumină interesantă asupra acestui element psihologic aparte care este memoria profesională a actorului.

Prin 1926 sau 1927, mi se pare, colegul meu de conservator Mişu Fotino preluase direcţiunea Teatrului Mic, situat într-o clădire, azi dispărută, de lângă Biblioteca Universitară, pe Calea Victoriei. În acel teatru jucase mai înainte compania Elvira Popescu-Mihalescu, iar mai târziu avea să funcţioneze un timp Studioul Teatrului Naţional.

Mişu Fotino anunţase premiera piesei *Prostul,* pe care o mai jucase în provincie, făcând în Justus o frumoasă creaţie, plină de omenesc şi de umor. Annie Capustin urma să joace pe Doris, dar fiindcă mai jucase rolul şi îl cunoştea, ea plecase în concediu şi urma să sosească în ajunul premierei, care era anunţată, afişată şi cu biletele vândute. Iată însă că, în ziua în care o aştepta, Mişu Fotino primeşte un telefon anunţându-l că, în urma nu ştiu căror complicaţii neprevăzute, Annie Capustin nu va putea sosi decât cu întârziere… a doua zi după premieră. Disperare, panică! Ştiind ce înseamnă amânarea unei premiere în chiar seara spectacolului, cu obligaţia de a trimite acasă tot publicul, invitaţii şi critica, pe care nu mai avea cum să-i anunţe, Mişu Fotino se repede în dimineaţa premierei la mine acasă şi, după ce îmi expune situaţia, îmi cere să fac un gest camaraderesc şi, în aceeaşi scară, să joc eu rolul lui Doris Wiegand, pe care nu-l mai jucasem de cincisprezece ani!

În prima clipă am crezut că Fotino aiurează, venind să-mi propună aşa ceva. Cum puteam să regăsesc în memorie un rol extins pe cinci acte, să deschid sertarul amintirii şi să scot din el un text peste care se aşezaseră în

aceşti ani atâtea şi atâtea roluri? Dar în faţa desperării bietului Mişu, care îşi pusese toate nădejdile în acest spectacol, m-am hotărât să fiu şi eu… tot atât de nebună ca el. Am căutat în dulap, printre rochiile din alte piese, ceva care să se potrivească pentru cele cinci acte, şi… am plecat la teatru. Am repetat toată după-amiaza, iar seara publicul, critica şi invitaţii au avut surpriza să vadă o Doris pe care n-o aşteptau şi care, nici ea, vă jur, nu se aştepta să fie acolo.

Nu ştiu ce se întâmplă cu memoria actorului, cum se aranjează zecile de roluri în cutiuţele ei, dar fapt e că am regăsit textul, – cu vânt cu cuvânt, fără lapsusuri, dar în schimb cu nişte emoţii cum nu cred că am avut de multe ori pe scenă. Eram însă mulţumită de a fi putut ajuta un vechi coleg şi prieten să iasă dintr-o încurcătură şi de a mă fi simţit cu vreo cincisprezece ani mai tânără, retrăind seara când jucasem piesa pentru prima oară, la sfârşitul anului 1909.

Dacă rolul din *Prostul* mi-a mers la suflet, n-aş putea spune acelaşi lucru despre multe alte roluri jucate pe vremea aceea şi pe care nu le-am putut suferi.

Am mai spus că ajunsesem să fiu considerată specialistă în rolurile de „cochetă”, cum se spunea pe atunci sau, aşa cum s-a spus mai târziu sub influenţa cinematografului, de „femeie fatală”. Am avut parte de un întreg teanc de asemenea roluri artificiale şi inumane, în întreaga accepţiune a cuvântului. Când mă gândesc la ele mi se pare curios ce semnificative puteau fi titlurile acestor piese. Una dintre ele se chema *Trecu o femeie*. Şi în adevăr, în toate piesele acestea era vorba de trecerea nefastă a unei femei prin viaţa unui bărbat, pe care-l distrugea cu inconştienţă sau chiar cu voluptate. Altă piesă se chema *Bestia*. Şi în adevăr numai acesta era termenul

ce se putea aplica unor asemenea creaturi. A mai fost una, *Patima cea mare*, al cărei titlu spune şi el destule. Iar o alta, în sfârşit, se numea *Chinul*. Şi, în adevăr, era un chin pentru mine să joc asemenea roluri…

Din toată această serie de roluri, doar două mi-au lăsat o amintire plăcută, cel din *Taifun* de Lengyel, şi cel din *Modelul* (*La femme nu e*) de Bataille.

Rolul din *Taifun* a fost ultimul rol pe care l-am jucat alături de Liciu, dispărut curând după aceea, în plină maturitate şi eflorescenţă a talentului său. Avea în *Taifun* o compoziţie atât de impresionantă, ca mască, ţinută, timbru de glas, simţire adâncă, mergând de la cea mai suavă duioşie până la izbucnirile de violenţă ale unui act ucigaş, încât rămâneai uluit de această virtuozitate, care dădea atâta autenticitate rolului lui Tokeramo. Mai târziu, după primul război mondial, am reluat acest rol, de astă dată cu Aristide Demetriade, care avea şi el în Tokeramo o creaţie cu nimic mai prejos de a lui Liciu, construită cu alte mijloace, mai concentrată, mai interiorizată şi mai lirică, dar tot atât de autentică şi de umană.

Poate fiindcă mi-a îngăduit bucuria de-a compara astfel jocul a doi mari colegi şi prieteni, rolul Elenei Wagner nu mi-a lăsat gustul amar al altor roluri de cochetă. E drept că această femeie de moravuri uşoare, decăzută nu din vina caracterului ei cât din vina societăţii, nu făcea răul cu voinţă ci cu inconştienţă, fiind ea însăşi victima unor împrejurări pe care nu avusese puterea să le domine. Ea avea o scuză, ceea ce îmi dădea posibilitatea de a căuta să reliefez, în interpretare, latura omenească a personajului, să găsesc o posibilitate de a-i justifica purtarea, de a-i da o consistenţă, o viaţă reală.

Modelul, jucat în aceeaşi stagiune 1909 – 1910 când am jucat şi *Taifun*, a fost de asemeni un rol care a contat în cariera mea şi de care mi-aduc aminte cu plăcere. Cred că

Pompiliu Eliade înscrisese în repertoriu această piesă a lui Bataille – autorul la modă pe atunci, împreună cu Bernstein – nu numai pentru a continua întrecerea artistică cu Compania Davila, ci şi pentru a demonstra că Naţionalul poate încă să joace repertoriul care înainte se bizuia pe talentul interpreţilor plecaţi acum cu Davila. De aceea *Modelul* s-a bucurat de o distribuţie care întrunea aproape toate forţele artistice ale teatrului: Demetriade, Soreanu, Iancu Petrescu, Brezeanu, Livescu, Toneanu, Iancu Niculescu, Petre Sturdza, Aurel Athanasescu, Achille, Mihalescu, Belcot, Zaharia Bârsan, iar printre femei Tina Barbu, Maria Ciucurescu, Olimpia Bârsan, Ecaterina Zimniceanu, Eugenia Ciucurescu etc.

Jucam pe prinţesa de Chabran, un rol în care se îmbinau caracteristicile majorităţii rolurilor cărora, fără voia mea, fusesem consacrată: prestanţă, eleganţă, cochetărie. Dar aci era necesar să mai adaug încă o trăsătură, caracteristică pentru personaj şi pentru lumea din care făcea parte: o oarecare excentricitate de femeie convinsă că totul îi este îngăduit şi că nimic nu-i poate rezista.

Am înţeles să imprim această notă nu numai în stilul de joc dar şi în costum şi am căutat să imaginez ceva care, de la prima apariţie a prinţesei de Chabran, să impresioneze ochii şi mintea spectatorului şi să definească dintr-odată caracterul personajului. Am căutat mult, am văzut tot felul de modele de rochii, dar nimic nu mi se părea potrivit. În cele din urmă, trecând prin faţa unei blănării, văd o blană de leopard, întreagă, cu labele întinse frumos, parcă ar fi fost gata să se repeadă spre o pradă. Blănarul o pusese în vitrină ca un motiv decorativ şi a fost foarte mirat când am intrat şi am cumpărat-o, aşa cum era, fără să-i cer să mi-o lucreze. M-am dus acasă şi am petrecut câteva ore în faţa oglinzii, mânuind mătăsuri, cu

croitoreasa lângă mine. Găsisem ce-mi trebuia. Pe un mantou amplu de mătase, care se prelungea într-o trenă lungă, am aruncat blana de leopard, întreagă, aşa cum o văzusem în vitrină, ca o felină gata să se arunce asupra prăzii. Şi astfel apariţia prinţesei de Chabran definea în adevăr, din prima clipă, întreg personajul.

În rolul pictorului Pierre Bernier era distribuit admirabilul Aristide Demetriade, iar pe Louise, modelul şi iubita pe care-tânărul pictor, ajuns pe culmile gloriei şi îmbătat de succesul său, o părăseşte de dragul prinţesei de Chabran, o interpreta cu o sensibilitate, o vibraţie, o duioşie extraordinară, Tina Barbu.

Cariera acestei actriţe, dăruită cu o expresivitate remarcabilă, frumoasă, emotivă, cu o mare forţă dramatică şi cu o intuiţie uneori genială, a fost asemenea unei comete pe cerul teatral. A debutat la sfârşitul anului 1908 în *Rivala* şi s-a afirmat de la început ca o mare făgăduială a teatrului nostru. La premiera *Viforului* ea a creat pe Doamna Tana, iar în afară de marele succes din *Modelul* s-a remarcat în foarte multe roluri, ca cele din *Sanda*, *Brânduşa*, *Străina*, *Luceafărul* de Delavraneea sau în Regan din *Regele Lear*.

Dar, între atâtea daruri, numai unul i-a lipsit tinerei artiste: focul sacru, puterea care te face să sacrifici teatrului orice. Câh va ani după aceea, Tina Barbu, abia ajunsă, la maturitatea talentului său şi în faţa căreia desigur că stătea deschisă o carieră frumoasă, a renunţat la teatru. Voia sa. se căsătorească şi viitorul ei soţ o pusese în această dilemă absurdă: căsătoria sau teatrul. Tina Barbu n-a avut curajul să continue lupta ei pe drumurile artei, a preferat să aleagă ceea ce socotea că va fi o viaţă tihnită – şi a renunţat la teatru.

Eram prietene şi am asistat la acel dramatic proces sufletesc, pe care nu-l puteam influenţa prin nimic. Mă

gândeam însă la cuvintele Aristizzei: „Curagiu şi înainte” şi le înţelegeam tâlcul tot mai bine...

În timpul directoratului său, Pompiliu Eliade şi-a făcut un punct de onoare din încurajarea literaturii dramatice originale, dând un larg concurs autorilor dramatici români.

E drept că, pentru a-şi realiza acest scop, el a recurs la vechiul îndemn al lui Eliade Rădulescu de la începuturile literaturii noastre culte: „Scriţi, băieţi, scriţi!” ceea ce a făcut ca de obicei punctul de vedere cantitativ să treacă înaintea celui calitativ. Dar Pompiliu Eliade îşi spunea probabil că verificarea calităţii stă în puterea publicului şi a posterităţii, iar prima lui datorie faţă de autorii români era să-i joace, ca să le dea prin aceasta posibilitatea de a fi supuşi acestor doi judecători infailibili ai producţiilor dramatice.

S-au perindat astfel pe scena Naţionalului multe, foarte multe piese, semnate de tot felul de nume sau pseudonime (o piesă a fost semnată „Neera”!?) – majoritatea persoane din „lumea bună” care-şi încercau talentul în diverse pastişe de teatru bulevardier francez. Publicul făcea cele mai adesea dreptate şi atunci piesa se juca doar de trei, patru ori şi dispărea în neant.

Era desigur un lucru dezagreabil pentru actorii care munciseră să pregătească naşterea acestui prunc mort. Ar fi fost mai simplu să jucăm o piesă pariziană de succes. Dar Pompiliu Eliade vedea mai departe, şi uneori publicul aproba, prin adeziunea sa, curajul directorului. Iar posteritatea a ratificat la rândul ei câteva din aprobările acestea, şi opera respectivă a rămas înscrisă în patrimoniul literaturii noastre dramatice.

Lui Pompiliu Eliade i se datorează, am spus-o, apropierea de teatru a lui Delavrancea. Tot el a încurajat debutul teatral al tânărului poet Victor Eftimiu, căruia i-a

jucat prima piesă atunci când academicianul de azi avea, cred, doar ceva mai mult de douăzeci de ani. Dar de data aceea ochiul profesorului nu s-a înşelat şi a recunoscut în textul tânărului autor întrariparea poetului şi vigoarea dramaturgului, care avea să se vădească de atunci în atâtea opere.

Plecasem din nou într-o călătorie de studii, în vacanţa de vară a anului 1910, şi mă aflam la Paris. Într-o zi, pe *Avenue de l'Opéra*, întâlnesc pe Pompiliu Eliade cu soţia sa. După primele efuziuni de bucurie, fireşti când compatrioţii se întâlnesc pe meleaguri străine, şi după ce se informară de felul cum foloseam bursa de studii pe care o obţinusem pentru a doua oară, ei mă invitară să-i vizitez a doua zi: „Vino la noi, la hotel, să luăm ceaiul. Îţi vom face o surpriză". A doua zi la cinci, de cum am intrat în camera lor, Pompiliu Eliade îmi prezentă un caiet scris de mână: „Iată surpriza", zise el, iar pe prima pagină citii: *„Înşir-te, mărgărite" – piesă într-un act de Victor Eftimiu*.

În timp ce se servea ceaiul îmi citi cu glas tare piesa. Eram toţi trei încântaţi. Pompiliu Eliade şi soţia sa nu mai conteneau: „Ce talent am descoperit!… Ce păcat că piesa are numai un act!… Dar poetul mi-a promis să mai scrie un al doilea act… Vei juca rolul principal feminin"… Am plecat fericită. Şi poetul s-a Ţinut de cuvânt. În toamnă, când piesa înşir-te, mărgăr*ite, a i*nt*rat în re*petiţie, era în două acte.

Repetam cu înfrigurare rolul fetei celei mici a lui Alb împărat (Sorina, în versiunea actuală a piesei), care în partea a doua devine Zâna Florilor. Dar cu câteva zile înainte de premieră o răceală grozavă se abătu asupra mea. Aveam temperatură mare, doctorul mă oprea să ies din casă, la teatru era grijă, enervare, emoţie. Eu însă eram hotărâtă să joc cu orice risc. Am anunţat că viu neapărat şi am jucat cu 39 de grade febră. După spectacol

Pompiliu Eliade mă tachina: „Vă recomandăm la fiecare reprezentaţie aceeaşi… căldură”.

Mărturisesc că premiera strălucitoare din februarie 1911 rămâne înscrisă în amintirea mea ca o aleasă bucurie, – fiindcă am fost prezentă la botezul dramatic al unei piese care a rămas şi va rămâne în literatura noastră. Pompiliu Eliade a înţeles şi el prea bine acest lucru şi, de aceea, a asigurat piesei o strălucită distribuţie, în frunte cu Iancu Petrescu, care a făcut o minunată creaţie în rolul împăratului, şi cu Aristide Demetriade, care era superb prin avânt şi lirism în rolul lui Făt-Frumos.

Aproape toţi artiştii teatrului apăreau în roluri mici dar care, oferind bune posibilităţi de realizare, au căpătat. adevărata lor valoare. În special Nae Grigorescu, un bun actor, care totuşi n-a reuşit să treacă niciodată dincolo de ceea ce se cheamă în teatru o „utilitate”, a găsit în rolul vrăjitoarei – care în prima versiune a piesei, în două acte, n-avea chiar amploarea din ultima versiune, actuală – prilejul unei compoziţii ce i-a dat un soi de mică celebritate. Desene, portrete şi busturi – mai păstrez şi azi unul – l-au reprezentat în acest rol.

În ce mă priveşte, trebuie să cred că am reuşit să corespund viziunii tânărului autor, socotind după ceea ce mi-a scris pe volumul în care a tipărit piesa: „Domnişoarei Maria Filotti, fermecătoarei domniţe din *înşir-te, mărgărite*, artistei desăvârşite – cu toată admiraţia mea, Victor Eftimiu, 8 aprilie 1911”.

Exact doi ani după premiera lui *înşir-te, mărgărite*, în februarie 1913, jucam în a doua piesă a lui Victor Eftimiu, *Cocoşul negru*, având astfel prilejul să schimb rolurile de cochetă, ce începuseră să mă exaspereze. Îmi amintesc că purtam un costum comandat special la costumierul Operei din Paris şi al Comediei Franceze, Landolf. În piesa aceasta, a cărei lectură a făcut-o Eftimiu chiar la mine

acasă, meşterul Nottara a avut o mare creaţie în rolul Diavolului, care-i prilejuia tirada: „Arunci un primn de aur...”, Tony Bulandra – care împreună cu Lucia Sturdza şi cu Maria Giurgea revenise la Naţional în 1912 şi interpretase pe Hamlet – juca pe Voievodul Nenoroc. Agepsina Macri era Mira Miralena iar în Crăiasa Zânelor apărea cu succes o tânără şi frumoasă debutantă, care terminase Conservatorul în anul precedent. O chema Elvira Popescu.

După o lună, în martie 1913, am jucat altă piesă românească, *Chemarea codrului*, singura dintre piesele lui George Diamandy care păstrează poate o şansă de a se salva de la uitare, prin figurile unora dintre personaje, în special a eroinei piesei, Anca, de a cărei interpretare mă leagă una din cele mai frumoase amintiri din această primă parte a carierei mele.

„Anca-Frânge-Gât din Soveja”, fata crescută în inima codrilor de pădurarul Năsăilă – rol în care colegul meu de Conservator Ciprian punea toată căldura unui suflet curat – ajunsă la curtea Doamnei Maria din Rădeana – pe care buna şi dragă Constanţa Demetriade o interpreta cu o demnitate şi o prestanţă incomparabile – se loveşte de toate micimile unei lumi în care, sub pojghiţa subţire de poleială a „boieriei”, stăpânesc trufia, intriga şi prejudecata. Dar ea găseşte aci dragostea viteazului Ioniţă din Rădeana – căruia Tony Bulandra îi dădea un chip de năvalnică tinereţe şi prospeţime. Şi Ioniţă va părăsi, de dragul sufletului neprihănit al fecioarei, trufaşa zădărnicie a curţilor boiereşti, pentru a trăi în curăţenia şi sinceritatea codrului bătrân al munţilor Moldovei. Iancu Petrescu, Petre Sturdza, C. Belcot şi mulţi alţii, ridicau valoarea numeroasei distribuţii a piesei.

Rolul Ancăi îmi era atât de aproape sufleteşte, replicile ei le simţeam atât de pornite din propria mea

inimă, încât rareori m-am identificat cu un personaj cu mai multă bucurie sufletească decât cu acesta.

Cu prilejul repetiţiilor acestei piese am putut aprecia ce înseamnă un mare regizor şi câte trebuie să ştie. Căci maestrul Paul Gusty, care a pus piesa în scenă, n-a lucrat cu mine numai spre a pătrunde textul piesei ci a trebuit să mă înveţe, pentru una din scene, cum să imit graiul unei sumedenii de păsări ale pădurii. Şi am rămas uluită văzând că acest extraordinar învăţător de teatru ştia tot atât de bine să indice şi o nuanţă de subtilă psihologie dar şi felul cum cântă, pe craca lui, cintezoiul!

Cea mai serioasă problemă a interpretării a fost însă, ca să zic aşa, de ordin sportiv. Pe vremea aceea femeile nu prea făceau sport, afară doar dacă se putea numi sport patinajul ce se practica iarna, pe lacul Cişmigiului, în rochie lungă şi cu mâinile în manşon. Numai călăria, ca amazoană, era un sport accesibil femeilor şi o practicam şi eu, pe aleile de la şosea. Dar în *Chemarea codrului* trebuia să am pe scenă un duel, un duel veritabil, cu sabia, şi încă un duel în care să-l înving pe Tony Bulandra! Iar Tony era un spadasin emerit, ale cărui florete şi măşti de scrimă le-am revăzut ani de-a rândul după aceea în cabina sa de la ultimul etaj al Teatrului Comedia.

Trebuia aşadar să învăţ scrimă, nu jucărie, ca să pot da impresia pe scenă că în adevăr sunt de talia lui Tony în nobilul sport al armelor. Şi cum pe vremea aceea nu se făcea la Conservator dans şi scrimă, cum se face din fericire azi la Institutul de teatru, nu aveam habar nici de primele rudimente ale unei gărzi corecte. Dobândirea cunoştinţelor necesare, cu maestrul de arme Pipart – un francez înalt, cu o mustaţă *à la d'Artagnan* – a constituit cea mai delicată problemă a rolului, din care până la urmă am reuşit să ies cu faţa curată doar cu binevoitorul concurs al lui Tony, care nu profita niciodată de vreo

greşeală a mea pentru a… scrie altfel rolul şi a mă învinge…

Zece ani mai târziu am reluat rolul Ancăi, tot alături de Tony, la Teatrul Comedia, unde am retrăit cu emoţie» amintirea premierei.

Ce aş mai putea desprinde dintre atâtea piese jucate în acei ani?

Pe Doamna Aflam din *Omul de altă dată* de Porto Riche, jucată la începutul stagiunii 1911 – 1912, curând după vestita premieră a piesei *Cometa* de Anghel şi Iosif?

Pe Suzanne Lechitelier din *Marşul nupţial* de Bataille, în care Agepsina Macri avea, în Grace de Plessans, o creaţie ce verifica darurile actriţei destinate unei mari cariere, şi în care debuta Sonia, buna mea prietenă de mai târziu?…

Pe Angelica din *Georges Dandin*, pe doamna Raiu din *Bunicul* lui A. de Herz, pe Flora din *Un fiu din America*? Sau rolul Sandei din *Sanda* de Al. Florescu, pe care l-am jucat la reluarea din 1913 cu Lucia Sturdza, admirabilă creatoare a Elenei Radan, rol pe care aveam să-l joc eu însămi, doisprezece ani mai târziu, la o altă reluare a piesei, la care Lily Popovici juca rolul Sandei?…

Sunt doar câteva roluri din acei ani, de-o importanţă inegală, aşa cum inegală era şi valoarea pieselor din acel repertoriu amestecat. Şi e desigur numai o întâmplare dacă ele îmi mai revin în memorie, desprinzându-se din umbra altor roluri, de care mi-e indiferent dacă nu-mi aduc aminte.

Parcă mai degrabă sunt îndemnată să desprind amintirea acelui spectacol de ia sfârşitul anului 1915, dat în cinstea maestrului Nottara cu prilejul împlinirii a patruzeci de ani de teatru. „Meşterul” juca pe Oedip din *Oedip-rege* de Sofocle, înconjurat de o strălucită distribuţie, cu Demetriade, Ion Petrescu, Radovici,

Bulfinsky, Barbelian, Achille, Storin, Constanţa Demetriade şi Agepsina Macri-Eftimiu. În figuraţia piesei, în costume antice, apăreau absolut toţi artiştii Teatrului Naţional, toţi foştii elevi ai lui, înconjurându-l pe „meşter”, la final, într-o apoteoză sărbătorească.

Era parcă ceva mai mult decât sărbătorirea lui Nottara, în acel spectacol festiv, şi asta făcea ca atmosfera să fie atât de emoţionantă.

Toţi cei care-l înconjuram nu ne puteam împiedica de-a ne gândi, în acea clipă, la drumul străbătut de teatrul românesc de la 1875, când debutase „meşterul”, şi până în clipa acelei sărbătoriri, la încetele dar neîncetatele transformări pe care le trăise în acest răstimp viaţa noastră teatrală. Eu însămi, în cei zece ani de carieră pe care urma să-i împlinesc curând, vedeam prea bine câte se transformau neîncetat sub ochii mei.

Da, Teatrul Naţional devenise o instituţie cu o tradiţie fermă de artă realistă, cu valori remarcabile, atât de numeroase încât, ca un stup de albine, putea, fără riscul de a se distruge, să roiască şi să dea naştere ia companii particulare importante, ce făceau şi mai vie viaţa teatrală. Repertoriul se alcătuia, într-o bună parte a lui, cu o exigenţă ceva mai mare decât în trecut, şi nu mai vedeai pe afişul Teatrului Naţional acea alternanţă bizară de melodramă şi de teatru clasic, de feerie copilărească şi de tragedie, pe care o mai apucasem şi eu la începutul Conservatorului, când a doua zi după *Fata aerului* se juca *Hamlet* şi după *Oedip-rege* vedeai pe afişul teatrului *Curierul din Lyon*... Dacă la 1903 noi mai jucam uneori repertoriul lui Frédérick Lemaître de la 1848, în 1915 apăreau pe afişul Teatrului Naţional noutăţi teatrale din Franţa, Germania sau Italia, apăreau unele din dramele lui Ibsen şi comediile într-un act ale lui Cehov, apărea Gorki cu *Azilul de noapte.*

Aceste progrese se realizaseră cu preţul nenumăratelor străduinţe şi jertfe ale generaţiei marilor artişti realişti, din care şi Nottara făcea acum parte şi la a cărui şcoală ne formasem noi, cei mai tineri. Nottara el însuşi a sintetizat impresionant, în memoriile sale, această contribuţie, spunând: „Instituţia înfloritoare a Teatrului Naţional trebuie să înalţe imn de recunoştinţă martirilor ce s-au dus pe lumea cealaltă împovăraţi de necazurile şi mizeria ce au tras pe lumea asta”.

Da, se străbătuse un drum lung. Şi totuşi cât de puţin se făcuse, câte mai erau de făcut…

Însuşi repertoriul acesta, la zi cu noutăţile şi uneori numai cu moda, nu avea un criteriu de selecţiune ci se mulţumea să adopte, orbeşte, cel mai nou succes de la Paris. Fiindcă teatrul nu avea pe atunci un public care să vină la spectacol din dragoste curată pentru cultură, pentru frumos, iar elementul principal ce mâna publicul la teatru era doar curiozitatea, senzaţionalul sau uneori numai snobismul.

În vacanţă, cu copilul ci (1910).



Maria Filotli, Tinabarbu> Maria Giurgea (1915).





În rolul împărătesei Teofana din piesa Bizanţ (1925).

Iar fiindcă publicul era foarte redus, o piesă care se juca de douăzeci-treizeci de ori pe stagiune ajungea să constituie un mare succes şi era un lucru curent ca o piesă să dispară de pe afiş după câteva spectacole. Faptul acesta obliga la o schimbare foarte deasă de repertoriu, şi

consecinţa firească era că nu totdeauna piesele ajungeau până la ultima etapă de finisaj. Şi tot de aceea stagiunile se sfârşeau la 31 martie, iar abia de curând se prelungiseră până la începutul lunii mai.

În ceea ce priveşte montarea, deşi se făcuseră mari progrese de la epoca în care câteva „saloane” serveau la toate piesele, oriunde s-ar fi petrecut acţiunea, totuşi exe* cutarea unor decoruri absolut noi pentru orice premieră nu era un lucru atât de curent încât să nu vezi apărând pe afişe, cu litere mari, menţiunea „decoruri şi costume noi”...

Lipsa unui teatru de operă făcea ca Teatrul Naţional să alterneze pe aceeaşi scenă cu reprezentaţii sporadice de operă, ceea ce lăsa o impresie penibilă de amestec de genuri. Iar uneori sala servea pentru baluri, destinate strângerii de fonduri pentru completarea golurilor bugetare, la care afişul anunţa tot felul de „surprize şi de atracţiuni nemaivăzute” „” loji ornate cu flori naturale”, „cârciumi artistice” şi chiar „tablouri cu totul noi redate de un cinematograf care va debuta în acea seară”, cum spunea afişul unui bal din primii mei ani de teatru. Abia după primul război mondial, în timpul directoratului lui Victor Eftimiu, acesta a făcut gestul de curaj de a pune pe foc parchetul mobil care acoperea sala la nivelul lojilor, cu ocazia balurilor, şi a distrus astfel definitiv această tradiţie, care nuavea nimic comun cu menirea de artă a primului nostru teatru.

Da. În acea seară a sărbătoririi sale, maestrul Nottara putea fi mulţumit, căci văzuse mari prefaceri. Dar în acea clipă, noi, cei mai tineri, nădăjduiam să vedem încă multe altele, care să ducă scumpul nostru teatru tot mai sus pe drumul afirmării sale...

Iar în acea seară de emoţie puteam, în gândul meu, ca în copilărie, să-mi fac şi eu bilanţul a zece ani de luptă pentru cucerirea „măiestriei artistice”, cum se spune azi

cu un termen pe care mărturisesc că uneori aş vrea să-l aud întrebuinţat cu cât mai puţină uşurinţă.

Aceşti zece ani avuseseră un prim rezultat: mă convinseseră că nu am greşit apucând drumul pe care pornisem.

Căpătasem încredere în mine, iar anii de studiu neîncetat îmi dădeau treptat acea siguranţă proprie meseriaşului stăpân pe uneltele sale.

Avusesem norocul de a juca alături de marii înaintaşi, ca Nottara, Aristizza Romanescu, Agatha Bârsescu, Petre Liciu, de la care învăţasem câte ceva cu fiecare piesă, cu fiecare replică.

Avusesem parteneri admirabili: Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Tony Bulandra, datorită cărora trăisem pe scenă clipe de bucurie artistică ce mă răsplăteau de toată munca lungă şi grea cerută de pregătirea unei piese.

Jucasem roluri multe şi variate, pe registre multiple, de la ingenue până la femeile fatale, regine, personaje clasice, personaje de legendă, cochete şi, din când în când... câte un om adevărat. Aceasta îmi permisese să-mi măsor posibilităţile şi să-mi cunosc limitele şi preferinţele.

Stagiară clasa a III-a în 1907, stagiară clasa I în 1910, societară clasa a III-a în 1911, eram în 1916 societară clasa I. cea mai înaltă treaptă a avansării administrative.

În fond, era un inventar la sfârşit de şcoală.

O primă epocă din „viaţa mea în teatru”, ca să întrebuinţez formula atât de frumoasă a lui Stanislavski, se încheiase, poate fără să-mi dau seama. Abia azi, după atâţia ani, privind înapoi şi în situaţia de a putea judeca lucid, în perspectiva timpului, realizez acest lucru.

Şi e curioasă coincidenţa că era atunci tocmai momentul când, în pârjolul ce cuprindea treptat întreaga Europă, încrâncenată în luptele primului război mondial, o

epocă se sfârşea şi o lume intra în agonie, fără să-şi dea seama…

Cred că momentul care marchează în cariera mea trecerea la o nouă etapă este piesa *Zaza*, pe care am jucat-o în ianuarie 1916.

Este prima piesă în care nu mai jucam *un rol*, ci eram o *protagonistă*, în care personajul meu nu mai era unul din elementele necesare acţiunii, ci era însuşi centrul şi motivul ei. Aceasta n-ar fi însemnat mare lucru dacă ar fi fost vorba doar de o satisfacţie de vanitate actoricească, dar era vorba de altceva. Asemenea roluri presupun, de obicei deşi nu totdeauna, o gamă de sentimente foarte variate, prin care actorul trebuie să treacă în cursul acţiunii. De aceea ele sunt pietre de încercare ale tuturor calităţilor unui actor format, stăpân pe meseria lui.

Deşi era departe de a fi o capodoperă, *Zaza* întrunea elementele unui asemenea rol. Probabil că aceste calităţi au făcut ca piesa să intre în repertoriul multor artiste mari – începând cu Réjane – să fie subiect pentru o operă de Leoncavallo şi chiar, după al doilea război mondial, să fie transpusă de mai multe ori pe ecran. Însuşi faptul de a aborda un asemenea rol însemna deci pentru mine precizarea unei etape de carieră. Iar faptul de a-l fi putut realiza constituia prima mea biruinţă veritabilă, examenul de maturitate artistică.

Şi apoi – de ce n-aş spune-o? – îmi era dragă această poveste a unei actriţe de şantan dintr-un orăşel de provincie francez, care se amuză să-l prindă în laţ pe un parizian ce o tratase cu răceală şi care sfârşeşte prin a-l iubi sincer, visând o viaţă liniştită lângă el, o viaţă capabilă să-i dea toate satisfacţiile numai prin dragostea omului iubit. Vis irealizabil, însă, fiindcă bărbatul e însurat şi are un copil şi fiindcă nici el nu şi-ar părăsi familia, nici ea nu se simte în stare să i-o ceară. În acest impas, ea înţelege că

nu există altă soluţie decât despărţirea şi, pentru a-şi uita durerea, se avântă într-o muncă ce îi aduce consacrarea artistică în meseria ei. Iar mai târziu, când îşi regăseşte iubitul, care ar dori să reia idila, ea îl respinge, spre a nu-şi altera amintirea unei dragoste curate şi frumoase.

Era o poveste pe care o înţelegeam foarte bine, o poveste simplă şi sentimentală, care ar fi putut cădea în melodramă, dar care se menţinea totuşi într-un ton discret, oferind o mare variaţie de situaţii – ce mergeau de la frivolitatea şi cabotinajul primului act la dramatismul gestului de renunţare pe care îl face Zaza, spre a nu lovi într-un copil nevinovat, şi sfârşeau cu duioşia mascată de ironie din ultimul act, atunci când eroina reuşeşte să afle în muncă şi în artă satisfacţia pe care prejudecăţile burgheze i-o refuzaseră.

Aristide Demetriade în Bernard şi Livescu în Cascard, aveau două creaţii remarcabile şi spectacolul s-a bucurat de un succes la care a contribuit şi apariţia „senzaţională” a unui automobil veritabil pe scenă. Desigur că succesul ar fi continuat mai multe stagiuni, dacă… n-ar fi fost în 1916. Am reluat însă piesa, doisprezece ani mai târziu, în 1928, la Compania Bulandra, cu Tony Bulandra în rolul lui Bernard, cu acelaşi succes ca la premiera din 1916.

În aceeaşi stagiune – după memorabila premieră a piesei lui Mihail Sorbul *Patima roşie*, în care Elvira Popescu se consacra, în Tofana, alături de creaţia admirabilă a lui Ion Brezeanu, în Şbilţ – am jucat, la ultima premieră a stagiunii, *Străina* de Dumas.

Era piesa cu care debutasem în teatru, la Iaşi, zece ani mai înainte. Jucam atunci pe Catherine de Septmonts, pe care o juca acum Tina Barbu, iar eu jucam acum pe mistress Clarkson, pe care la Iaşi o jucase marea Aglaia Pruteanu. Storin era ducele de Septmonts şi în distribuţie

mai erau Radovici, Soreanu, Livescu, Valentineanu. Şi această piesă, jucată la debutul meu de la Iaşi, o reluam în aprilie 1916, tocmai la această cotitură a drumului meu artistic, fără să bănuiesc de loc că aveam să mă întorc, câteva luni mai târziu, să joc din nou la Teatrul Naţional din Iaşi…

Intrarea noastră în război a făcut ca deschiderea stagiunii 1916 – 1917 să întârzie.

După primele succese ale trupelor noastre, ofensiva germană îşi accentua tot mai mult presiunea şi trupele inamice înaintau acum pe teritoriul ţării, creând o îngrijorare care avea să ia curând înfăţişarea panicii. *Zeppelinul*, care ni se părea pe atunci o cumplită ameninţare, îngrozea cu incursiunile sale populaţia, aruncându-şi bombele asupra capitalei. Generaţia noastră nu ştia ce înseamnă războiul, cu devastările, cu ororile sale, şi contactul brutal cu realităţile lui înfricoşătoare ne uluia. Mulţi actori fuseseră, mobilizaţi şi, dezorganizat de lipsa lor, teatrul îşi amâna mereu deschiderea stagiunii.

Serile pe care înainte le petreceam la teatru, în fervoarea artei, acum le petreceam în casă, cu ferestrele camuflate, tremurând în aşteptarea fluieratului sergenţilor şi a glasului adânc al clopotului Mitropoliei, care serveau pe atunci să dea alarma aeriană. Stăteam cu sufletul strâns lângă patul copilului meu, nopţi întregi, spre a-l putea lua în braţe când auzeam alarma şi să cobor în goană treptele celor trei etaje, până în pivniţa în care se improvizase un adăpost pentru toţi chiriaşii casei, în timp ce reflectoarele îşi plimbau pe cer fâşiile de lumină, căutând pasărea mecanică aducătoare de moarte…

În această stare sufletească asistam la febra ce cuprinsese multă lume care, luând exemplul autorităţilor ce se evacuau în Moldova, părăsea treptat Bucureştiul. Nu ştiam ce să fac: să plec, să rămân? îmi pierdusem părinţii,

pe care îi adoram, câţiva ani mai înainte; toţi ai mei erau pe front, eram singură în Bucureşti cu băieţaşul, care abia terminase prima clasă primară. Direcţia teatrului plecase la Iaşi, lăsând la Bucureşti o comisie formată din trei societari, spre a păzi avutul teatrului şi cu dispoziţia ca toată lumea să rămână pe loc. Totuşi mulţi actori, printre care şi Nottara, plecaseră şi ei la Iaşi, din proprie iniţiativă. Şi zilele treceau, iar eu mă uitam la geamantanele pe care le făcusem, într-o zi când luasem hotărârea să plec totuşi, dar n-aveam curajul să le urc în birjă, să mă duc la gară şi să-mi las casa părăsită, pornind în necunoscut.

În fiecare zi comunicatele anunţau înaintarea trupelor germane, care se apropiau de capitală. „Bătălia Bucureştilor", în care toată lumea îşi pusese ultimele nădejdi, fusese o înfrângere. Nimic nu mai putea împiedica ocuparea oraşului. Era vorba de zile, de ore.

Într-o dimineaţă rece de noiembrie, când am deschis fereastra, am văzut un afiş proaspăt pe zidul casei din faţă. Am ieşit să-l citesc. Era ordonanţa generalului Mustaţă, prefectul poliţiei capitalei, care anunţa că fusese lăsat să predea oraşul trupelor germane şi cerea locuitorilor Bucureştiului să primească trupele de ocupaţie cu linişte şi bunăvoinţă. La fiecare paragraf revenea, obsedantă, ameninţarea cu împuşcarea pentru cine va călca ordinele. În clipa aceea m-am hotărât. Nu. Nu pot rămâne. Nu pot să suport ideea ocupaţiei duşmane. Plec.

M-am dus în grabă să-l caut pe colegul şi bunul meu prieten Alexandru Mihalescu, care locuia cu părinţii săi, şi l-am adus acasă la mine.

— Dragă „Mieluş" – aşa îi spuneau prietenii lui Mihalescu, întrebuinţând ca poreclă de alintare numele unui personaj din *Irinel* de Delavrancea – vezi casa asta? E a ta. Instalează-te, stai aici ca la tine, ai grijă de ea, până

mă întorc… dacă mă întorc.

Mihalescu m-a privit lung, cu ochii uşor umeziţi. Mi-a spus doar:

— Bine, Marie, du-te, n-avea nicio grijă.

Şi ne-am strâns mâna îndelung.

Străzile erau pustii, triste şi reci. În ceaţa de toamnă, oraşul părea lipsit de orice viaţă. Nici urmă de trăsură care să mă ducă la gară. Mă uitam în jur cu deznădejde, când deodată apăru, cu un zgomot hodorogit dar salvatoare, o cotigă din acelea cu care lăptăresele veneau să-şi desfacă laptele în oraş şi în care femeia se grăbea spre casa ei de la marginea Bucureştiului. Am oprit-o şi am implorat-o să facă un mic ocol şi să mă lase la gară. S-a învoit în sfârşit şi astfel, cocoţată cu băiatul şi un geamantan pe deasupra garniţelor de lapte, am ajuns la gară.

De cum am ieşit pe peron am înţeles că era prea târziu. Ultimul tren plecase cu puţin înainte şi şeful gării primise ordin să nu mai dea drumul la nicio garnitură, fiindcă trupele germane tăiaseră calea ferată spre Piteşti, lângă Titu, şi înaintau spre calea ferată Bucureşti – Ploeşti, care putea să fie tăiată şi ea dintr-o clipă în alta. Gara era însă plină de lume, într-o tensiune nervoasă extremă, care în acest haos reclama să se formeze încă un tren, cu orice risc. Mi-am adăugat şi eu rugăminţile la ale celorlalţi călători iar până la urmă am avut cu toţii câştig de cauză. Şeful gării s-a învoit să mai dea drumul la o garnitură, în care am găsit şi eu un loc, cu băiatul în braţe, într-o înghesuială de nedescris.

Şi trenul a pornit încetişor spre Ploeşti, pe la ora unu, în ziua de 21 noiembrie 1916. Era ultimul tren care părăsea Bucureştiul. A doua zi, avangărzile germane pătrundeau în oraş.

Trenul mergea foarte încet, cu o locomotivă la un

kilometru înainte, singură, în observaţie, ca să cerceteze drumul. Când am ajuns la Ploeşti, se înnoptase. Cred că am făcut vreo trei, patru ore până acolo, dar eram bucuroşi că am ajuns, căci această primă parte a drumului constituia toată problema. Să nu fim opriţi de inamicul care înainta.

La Ploeşti, tot cerul era o mare de flăcări, o vâlvătaie roşie se întindea la orizont şi cuprindea înaltul bolţii.

Ardeau sondele, în depărtare, spre Câmpina şi Băicoi, şi cei din tren, tăcuţi, ghemuiţi, priveau cu ochii înlăcrimaţi dezastrul bietei noastre ţări…

Am pornit mai departe şi în miez de noapte am ajuns la Brăila, unde am coborât. Mă hotărâsem să mă opresc în oraşul meu natal, unde aveam prieteni care să mă găzduiască, şi să aştept un timp spre a vedea cum se desfăşoară evenimentele şi a-mi aduna gândurile.

De la gară ne-am urcat într-o birjă şi am pornit spre centru. Oraşul dormea, liniştit, parcă războiul ar fi fost în altă planetă. Numai zgomotul roţilor de lemn ale trăsurii răsuna în noapte, cu ecouri nefireşti. Şi, deodată, un fluier de sergent de stradă izbucni undeva, un fluier din acelea pe care la Bucureşti le aşteptam cu inima strânsă, fiindcă însemnau alarmă, *Zeppelin*, bombe… Am sărit în picioare în trăsură, strângându-mi mai tare copilul şi strigând:

— Opreşte, birjar, ce faci? Opreşte! Nu auzi! Alarmă!

Dar bietul om întoarse de pe capră o privire mirată şi mă întrebă pe sub mustaţă:

— Ce-ai păţit, cucoană? Ce alarmă? Stai binişor! Nu vezi că-s vardiştii noştri, care îşi fac ţignale între ei, să ştie că-s la post?…

Am stat vreo două săptămâni la Brăila, într-o linişte patriarhală, revăzându-mi prieteni dragi din şcoală şi copilărie, de care anii mă despărţiseră şi a căror dragoste m-a reconfortat în acele clipe de restrişte. Dar frontul se

apropia, trupele se retrăgeau mereu în Moldova, se auzea că se va stabili o linie de rezistenţă între Focşani şi Dunăre…

Trebuia să plec mai departe, spre laşi.

Dar cum?

Prin gară nu treceau decât trenuri militare, înţesate, şi nu mai ştiam ce să fac. Dar din nou norocul îmi surâse. Într-o zi, când mă aflam în gară ca să găsesc o soluţie, opreşte un tren militar. Un medic în uniformă, care tocmai coborâse, mă vede şi vine la mine, cu figura deschisă, bucuros că zăreşte o cunoştinţă după atâtea încercări prin care trecuse. Era doctorul Liviu Câmpeanu, excelentul chirurg care a ilustrat medicina noastră mai târziu, pe atunci foarte tânăr. Era comandantul trenului şi, când a auzit zbuciumul meu de a găsi o soluţie să plec mai departe, s-a oferit să mă ia cu el, căci trenul trebuia să lase răniţi la spitalul din localitate şi pleca spre Iaşi aproape gol. Am acceptat, fericită, şi am plecat cu ei.

Aşa-zisul tren sanitar era de fapt o garnitură de vagoane de marfă, închise, amenajate ca să poată transporta răniţi. De o parte şi de alta a uşilor largi din mijloc – prin care în vremuri normale se introducea marfă şi prin care, în acest decembrie friguros, intra vântul îngheţat de iarnă – erau aşezate, pe două rânduri suprapuse, brancarde militare, în chip de paturi. O sobă de tinichea în mijlocul vagonului, un dulap de lemn cu instrumente medicale şi o masă simplă completau „instalaţia”. Aşa cum era, mi se părea însă mai frumos decât Orient-Expresul!

Am făcut aproape două săptămâni până la Iaşi, căci trenul se oprea cu zilele în câte o staţie, spre a lăsa să treacă alte transporturi mai urgente. Într-o staţie din acestea, pierdută în câmp, am avut surpriza şi bucuria s-o revăd pe sora mea iubită, pe care n-o văzusem de la

începutul războiului şi care se instalase într-un sat moldovean, să poată fi mai aproape de soţul ei ce se afla pe front. Această revedere mi-a dat curaj şi am ajuns la Iaşi cu moralul mai ridicat.

Aveam şi nevoie de aceasta, căci Iaşul, în acel tragic sfârşit al anului 1916, nu mai era decât umbra tristă a oraşului liniştit şi cald pe care-l cunoscusem în primul an de teatru.

Puhoiul de oameni fugiţi din restul ţării şi care se refugiaseră aici punea probleme a căror soluţie nu s-a putut realiza decât cu greu şi dădea oraşului, în primele luni, o atmosferă de cetate asediată. Iarna foarte aspră, frigul, lipsa de lemne, lipsa de alimente, lipsa de locuinţe se uneau, spre a crea o atmosferă apăsătoare, cu strângerea de inimă pe care ţi-o pricinuia drama prin care trecea ţara, sfâşiată, mai mult de jumătate cotropită de duşman, şi în care fiecare om avea o fiinţă iubită de care nu mai ştia nimic, fie că era pe front, sub gloanţe, fie că rămăsese dincolo, sub ocupaţie.

De cum am sosit la Iaşi, am alergat la Teatrul Naţional să-mi revăd prietenii, colegii. Am găsit acolo, adăpostiţi în clădirea teatrului, care cum putea, prin cabine şi prin săli de repetiţii, o mulţime de colegi ce-şi lăsaseră totul în „teritoriul ocupat” şi se refugiaseră la Iaşi. Luând exemplu de la ei, mi-am găsit şi eu, de bine de rău, un culcuş într-o cabină. De la recuzită am obţinut unicul pat disponibil, un pat stil „Henri IV”, impunător, superb, cu baldachin. Avea singurul cusur că o dată introdus în cabină – care avea proporţiile oricărei cabine de teatru, câţiva metri pătraţi – n-a mai rămas loc pentru nimic altceva. Ca să ne urcăm în pat, seara, intram pe la picioare şi ne duceamt de-a buşilea până la perne, căci în ambele laturi patul ocupa toată camera, de la un zid la altul. Băieţaşul meu făcea sportul ăsta cu o nestăpânită

bucurie, se-nţelege, dar pentru mine era mai puţin nostim.

De cealaltă parte a coridorului, o sală mai mare, care servise ca atelier de croitorie, era acum locuinţa familiei Brezeanu: nenea Iancu, soţia sa Lucreţia şi fiul lor Grigore, cel care realizase, câţiva ani mai înainte, primul film românesc, dedicat războiului de la 1877. Dar fiindcă sala era mai mare familia Brezeanu trebuia s-o împartă şi cu Tina Barbu, care-şi amenajase un colţ al ei, mascându-l cu nişte draperii întinse pe galerii.

Într-o cabină de la etajul superior, chiar deasupra mea, locuia Vasile Enescu. „Enice”, cum îi spuneau colegii, învăţase regia de la Davila, căruia îi fusese mai întâi şef de cabinet la direcţia Teatrului Naţional şi apoi asistent de regie la teatrul lui. Cu asemenea şcoală, Enice pătrunsese tainele meseriei şi devenise un bun regizor. Dacă n-a avut fantezia şi îndrăzneala necesară marilor înnoitori, el a avut o solidă cultură teatrală, tact, răbdare şi pătrundere psihologică, calităţi cu care a creat multe spectacole de valoare, de o artă discretă şi omenească, pe linia şcolii lui Gusty şi Davila. N-a avut decât un singur cusur: modestia. Ne-am înţeles întotdeauna foarte bine şi vremea ne-a legat sufleteşte, prin amintirea realizărilor şi uneori şi a succeselor comune.

În acea iarnă cumplită locuitorii Iaşului îndurau o foame cruntă. Cred că cine a trăit acele vremi va păstra o amintire veşnic recunoscătoare acestui aliment simplu, modest şi lipsit de pretenţii care se cheamă fasole uscată. Căci, dacă n-ar fi fost fasolea, cred că am îi murit cil toţii de foame, acolo, în Iaşul îngheţat şi trist. Nu se găsea nimic, în piaţă şi la restaurante, decât fasole. Nu ştiu ce recoltă specială se făcuse în acel an, de unde ieşea atâta fasole şi cum nu se termina, dar fapt e că doar atât găseai de mâncat. Erau două restaurante: „Tănăsache” şi restaurantul de la „Hotelul împăratul Traian”, în Piaţa

Unirii. La amândouă, listele erau formate, invariabil, din trei feluri de mâncare: ciorbă de fasole, iahnie de fasole şi fasole cu carne. Numai că fasolea „cu carne” era o simplă figură de stil, carnea rămânând invizibilă, cum invizibilă rămânea pretutindeni.

De aceea, e lesne de închipuit senzaţia pe care a făcut-o, într-o seară, un miros de prăjeală ce s-a răspândit în „cartierul” nostru de deasupra scenei, la Teatrul Naţional, venind fără putinţă de îndoială din „apartamentul” familiei Brezeanu. Probabil că parfumul acesta neobişnuit, tulburător, care ne uluia, a ajuns şi pe coridorul cabinelor de deasupra, căci Enice s-a sesizat şi el. Aveam un fel de telefon între camerele noastre: ţeava caloriferului – care nu mergea – trecea vizibil din camera mea, prin tavan, în camera lui de deasupra, lăsând în jurul ei o gaură ce ne îngăduia să convorbim de la un etaj la altul. Am auzit cele trei bătăi care constituiau apelul nostru telefonic şi glasul lui Enice, coborând de sus, mă întrebă:

— Marie, tu nu simţi nimic?

— Ba da, e un miros de prăjeală; vine din camera familiei Brezeanu.

— Bine, dar ce pot să prăjească? Fasole prăjită n-am mai auzit!

— Enice, dacă ai încredere în experienţa mea culinară, ăsta e miros de chiftele prăjite.

— Chiftele!? Nu se poate!

— Chiftele sunt, Enice, fără discuţie!

L-am mai auzit spunând încă o dată, cu un ton visător, languros şi tandru:

— Chiftele!...

Apoi a urmat o tăcere. Dar, după un timp, am auzit din nou semnalul şi o hârtiuţă a coborât prin gaura ţevii de la calorifer. Iar glasul lui Enice m-a anunţat:

— Dragă Marie, parfumul ăsta ispititor a trezit în mine un poet adormit Nu m-am putut reţine să nu-i fac coanei Lucreţia o poemă: *Balada chiftelei*. Du-i-o tu, poate că… pică ceva.

Îmi pare rău că n-am păstrat versurile improvizate de Enice, în stil de „placet”, aşa cum Molière ar fi putut adresa unul lui Ludovic al XIV-lea. Mi-aduc aminte că m-au amuzat enorm şi au circulat în tot teatrul. În orice caz, „jalba” a avut un succes concret, căci graţie ei şi prin dărnicia soţilor Brezeanu am adăugat şi noi câte-o chiftea meniului nostru de refugiu. O chiftea cum n-am mai mâncat niciodată!… A fost un rar moment de destindere, în atmosfera de griji şi de durere în care trăiam.

Din fericire, am început să joc, să repet, să lucrez, să mă simt revenind la viaţă. În afară de artiştii valoroşi ai Teatrului Naţional din Iaşi erau acolo, în capitala Moldovei, devenită acum capitala ţării, mulţi artişti ai Teatrului Naţional din Bucureşti şi ai celui din Craiova, ca şi de la teatrele particulare. Era acolo şi Marioara Ventura, venită în ţară de la Paris, erau Tănase, Marioara Cinsky şi mulţi artişti de operetă şi revistă. Cu toate aceste forţe artistice reunite, directorul Teatrului Naţional, Alexandru Mavrodi, a deschis stagiunea 1916 – 1917, jucând toate genurile de teatru, reuşind să reia o adevărată „viaţă teatrală” şi să formeze şi echipe de artişti care mergeau să joace pentru ostaşi la unităţile militare în refacere, până aproape de linia frontului. Acolo ne întâlneam uneori cu George Enescu, aplecat asupra viorii din care smulgea accente de nedescris, răşpândindu-le vraja ca un dar al sufletului său. Căci Enescu era prezent pretutindeni unde arcuşul lui putea aduce alinare şi silueta sa, uşor adusă de umeri, o vedeam adesea trecând pe străzile laşului în acea iarnă grea, asciinzând într-un manşon mic mâinile lui fermecate.

Mă împărţeam, între munca de la teatru şi cea de la

spitalul instalat în localul Liceului Internat, unde în fiecare dimineaţă mă duceam să lucrez, ca infirmieră, de cum sosisem la Iaşi.

Ştiam că e nevoie ca fiecare să ajute, cu toate puterile lui, la alinarea nenumăratelor suferinţe pe care războiul le făcea să apese atât de greu asupra celor mulţi şi umili, în timp ce îngăduia unui pumn de profitori să-şi satisfacă interesele meschine. Am socotit că trebuie să-mi fac şi eu datoria. Dar mă încrezusem cam mult în forţele mele şi primul meu contact cu spitalul a fost greu. Am fost trimisă din prima zi să ajut la sala de operaţii, după o foarte scurtă explicaţie a surorii şefe. În jurul meu fiecare exercita o îndeletnicire cu care era obişnuit iar bieţii medici n-aveau de unde să ştie cu cine au de-a face, că n-am nicio pregătire pentru a ajuta la o operaţie. Şi e destul să spun, că în cazul acela era vorba de o amputare.

Medicul, cufundat în munca lui, îmi dădea ordine scurte, fără să ridice capul: „ţine asta!”… „dă-mi cutare!”… „fă aşa!”…

Eram încordată ca un arc de teama de a nu greşi şi a face vreun gest care să compromită operaţia şi în acelaşi timp de voinţa desperată de a nu mă lăsa copleşită de groaza ce creştea în mine, de răscolirea pe care o provoca în toate fibrele fiinţei mele ideea că participam la un act pe care chipul tânăr al pacientului îl făcea şi mai tragic.

O, nu, asta nu mai era o dramă fictivă, trăită pe scenă, asta era realitatea aspră, era oroarea războiului în toată sălbăticia ei. Şi clipele acelea, în care i-am simţit grozăvia cu atâta intensitate, mi-au săpat în suflet, pe vecie, ura împotriva lui. Căci n-am să uit niciodată zgomotul sinistru cu care a căzut, într-o căldare de spital, ceea ce fusese un picior de om.

M-am obişnuit însă, treptat, cu munca aceea aspră, în care găseam o mulţumire nespusă când vedeam apărând

pe chipurile supte de suferinţă un surâs, când doctorul trecea pe lângă pat spunând „merge bine” şi ştiam că am ajutat şi eu, puţin, la asta.

Am jucat în cele două stagiuni de la Iaşi (1916 – 1917 şi 1917 – 1918) un număr redus de piese, de o valoare relativă. Am jucat, astfel, o domniţă în prima piesă a lui N. Iorga, *învierea l-ai Ştefan cel Mare*, în care maestrul Nottara avea un nou prilej de a da viaţă marii figuri a lui Ştefan-vodă, pe care o întruchipase în *Apus de soare*.

Am jucat apoi *Messalina*, de Wilbrandt, un rol din repertoriul marii tragediene Agatha Bârsescu, precum şi în *Suprema forţă*. De astă dată am jucat rolul Zoe, trecând astfel pe rând prin toate rolurile feminine ale piesei, căci înainte jucasem mai întâi rolul Silviei, apoi pe al Irinei. Le jucasem cu creatoarea Zoiei, cu Aristizza, şi iată că acum reluam rolul ei. Aveam impresia, în scenă, că o simt lângă mine, că mă îndrumă cu sfaturile ei. Iar în gândul meu închinam în acele clipe un prinos de caldă recunoştinţă celei care se stinsese de curând, uitată de indiferenţa oficială a vremii, ducând cu ea în veşnicie amintirea celui mai frumos talent al teatrului nostru şi lăsând în urmă-i un exemplu şi învăţăminte care rodiseră în atâtea suflete.

La Iaşi am avut bucuria să reîntâlnesc şi pe Mihai Codreanu şi să joc, în traducerea lui, pe Roxana din *Cyrano de Bergerac*, alături de maestrul Nottara în Cyrano, cu prilejul unui spectacol de gală.

De acel spectacol se leagă amintirile uneia din cele mai puternice emoţii pe care am resimţit-o vreodată în scenă. Băiatul meu, care avea pe atunci vreo opt sau nouă ani, cunoscuse de mic atmosfera pregătirilor unui spectacol, mă ascultase învăţând rolul cu glas tare, asistase dintr-un colţ ia lecturi de piese sau privise cu interes cum încerc rochiile de scenă cu croitoreasa. Iar de când ajunsese să-i treacă născiorul mai sus de bordura de

catifea... de la „loja artiştilor”, venea la teatru în matineu de câte ori jucam şi era o mare problemă să-l consolez, atunci când conţinutul piesei mă împiedica să iau la teatru un copil.

Acum, la Iaşi, locuind chiar în teatru, trăia şi mă! intens atmosfera lui specifică. O dată, căutând un caiet nou şi gros, pe care-l cumpărasem ca să scriu traducerea unei piese şi care dispăruse fără urmă, intru în camera familiei Brezeanu, să întreb dacă nu l-am lăsat acolo şi, în adevăr, după perdeaua care despărţea camera Tinei Barbu, găsesc caietul pe care-l căutam cu desperare. Numai că, atunci când l-am deschis, am văzut ceva scris în el, cu scrisul de şcolar al băiatului meu. Pe prima pagină, caligrafiat cu aplicaţie, titlul *Napoleon*, dramă în nu mai ştiu câte acte şi câte tablouri (foarte multe). Pe pagina a doua, aşa cum văzuse în textele mele, „personajele”, o lungă listă de nume mai mult sau mai puţin istorice, după cum cerca subiectul. Iar apoi „actul I, tabloul!” şi o amplă descriere de decor, ca la carte. De aci încolo, însă, autorul debutant se vede că avusese dificultăţi cu înnodarea intrigii, căci restul caietului rămânea cu îndărătnicie alb...

Se înţelege deci că am avut mari greutăţi să-i explic băiatului că nu-l pot duce jos în sală, la spectacolul cu *Cyrano de Bergerac*. Era un spectacol de gală, la care asista tot corpul diplomatic, toate locurile erau cu invitaţii şi serviciul de ordine era foarte strict. Imposibil să obţin un bilet, nici să stea copilul în picioare. Nu rămânea deci decât să aibă răbdare până la al doilea spectacol.

Am avut impresia că l-am convins şi că m-a înţeles, l-am culcat şi am coborât liniştită să joc.

Spectacolul a început, totul mergea bine, Nottara era strălucitor de „panaş” în rolul lui Cyrano, sala era caldă, versurile lui Rostand în tălmăcirea lui Codreanu îşi luau zborul pline de avânt... Ajunsesem la actul trei, la scena

balconului. Jos, în umbră, Cyrano vorbea Roxanei, care credea că-l ascultă pe Cristian, explicându-i ce-nseamnă un sărut:

…o făgăduinţă Precisă. Jurământul ce vrem, a-l consfinţi.

E punctul roz ce-l punem pe i din a iubi.

Secret ce-l spunem gurii cu tainică surdină.

E-o clipă de vecie cu murmur de albină.

Nectar divin ce-acuză un gust suav de flori.

Şi Roxana, îmbătată de cuvintele lui Cyrano, ridică privirea, parcă ar fi vrut să ia cerul drept martor al slăbiciunii sale…

Dar când m-am uitat în sus, ce-mi văd ochii, la zece metri deasupra scenei, acolo unde se urcă fundăturile? Cocoţat pe paserela strâmtă care înconjura scena şi servea pentru manevrele maşiniştilor de serviciu, o bucăţică de om în cămăşuţă de noapte, aplecat peste bara subţire ca să vadă mai bine, asculta transportat versurile lui Rostand…

Era băiatul meu! În dorinţa de a vedea spectacolul, se furişase din camera noastră, situată la unul din etajele superioare, şi nimerise deasupra scenei. În minte îmi fulgeră ce-ar însemna dacă şi-ar pierde echilibrul, dacă ar cădea de la înălţimea aceea!… Aş fi vrut să-i strig să bage de seamă, să plece de acolo, să nu se aplece!… Dar îmi sosise replica şi jur că n-am ştiut cum, în loc de strigătul de spaimă care-mi stătea pe buze, au ieşit de pe ele versurile Roxanei, nu ştiu cum de-am putut să spun, cu glas suav:

Veniţi, culegeţi mierea acestei flori divine…

Nu mă pot desprinde de amintirea acelor vremuri fără a evoca imaginea zguduitoare a ostaşilor ruşi, manifestând pe străzile Iaşului, după biruinţa Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie 1917. Tăcuţi, hotărâţi, cu o Lumină de nădejde în ochi, purtând drapele roşii şi

lozinci care vorbeau de pace, de pâine şi de libertate, treceau în lungi coloane prin burniţa de toamnă, sub privirile uluite şi îngrozite ale reprezentanţilor „ordinii publice”. Iar miile de locuitori care ieşiseră să vadă cortegiul simţeau indistinct că paşii aceia, călcând rar şi apăsat, zdrobeau ceva în marşul lor…

Între teatru şi viaţă

„Viaţa particulară, viaţa sentimentală a unui actor nu e interesantă decât dacă a avut repercusiuni asupra artei sale, dacă la un moment dat i-a provocat crize, prăbuşiri, înălţări, dacă i-a schimbat felul de a gândi, de a se exprima…”

Aceste rânduri, scrise cândva de Victor Eftimiu «în legătură cu Tony Bulandra, sunt extrem de juste. Fiindcă sunt în totul de acord cu ele, n-am socotit necesar să dau, în aceste pagini, detalii asupra vieţii mele personale decât în măsura în care ar fi putut lumina evoluţia carierei mele. N-am vrut să amintesc decât ceea ce a avut o influenţă asupra felului meu de a-mi înţelege arta, de a o pătrunde, de a o iubi.

Dar cititorul, dacă nu găseşte aci poveşti intime şi sentimentale, nu trebuie să creadă că un actor e o maşină de învăţat roluri şi că mi-a fost dat să trec prin viaţă fără să am parte de visul de dragoste al oricărei fete, de bucuriile şi tristeţile iubirii, de sfâşierea de a pierde fiinţele ce-ţi sunt dragi, de dezgustul pe care ţi-l provoacă făţărnicia şi loviturile intriganţilor, de sila şi ura pe care ţi le trezesc în suflet prostia şi minciuna.

Nu. Am trăit toate aceste sentimente şi multe altele, de care actorul avea parte în profesia sa, pe acele vremuri.

Aş putea spune că mai toate rolurile din cariera mea le-am udat cu lacrimi…

Am cunoscut gustul amar al eşecului, când n-ai reuşit să realizezi ceea ce sperai să fie o creaţiune de artă. Şi

jignirea adâncà. pe care ţi-o trezea nedreptatea, în alte vremi, apuse pentru totdeauna, când totul ţi se părea zadarnic şi te întrebai de ce ai trăit şi ai muncit atât, dacă meritul nu ţi-e recunoscut. Şi înţepătura otrăvită a invidiei, care te pândea din umbră…

Aveam, în cabina mea de la Naţional, înşirate pe pereţi, o serie de fotografii din diferite roluri. Într-o seară, intrând în cabină, am găsit toate fotografiile mele înţepate cu acul în dreptul ochilor. Pretutindeni, o mână duşmănoasă nu găsise alt mod de a-şi exterioriza ura decât scoţându-mi ochii în efigie, ca în procedeele de magie medievală. Am fost zguduită de această întâmplare, care-mi dezvăluia până unde poate ajunge micimea unor suflete din breasla noastră. Dar zguduirea aceasta s-a transformat într-un imbold de a face din meseria mea ceva mai nobil, mai curat, mai cinstit, de a fi preocupată nu de bârfeală, vanitate şi invidie, ci de ceea ce realizez în arta mea, de bucuria pe care o dăruiesc oamenilor. Am păstrat acele fotografii, pentru ca ele să-mi fie un îndemn permanent către altceva. Şi le voi lăsa amintire, să fie exemplu actorilor tineri de ceea ce *nu* trebuie să fie artistul adevărat…

Am cunoscut sentimentul amarnic al neputinţei, al zădărniciei, atunci când m-am ciocnit de prejudecăţile sociale burgheze, capabile să rănească fără milă un suflet tânăr şi curat, vibrând de sinceritate şi de iubire. Astăzi aceste prejudecăţi stupide împotriva meseriei de actor au dispărut, sunt doar amintirea urâtă a unor timpuri trecute, dar pe vremea când intram în teatru şi în viaţă ele erau încă puternice şi fără cruţare. M-am lovit de ele în împrejurări dramatice ale vieţii mele. Dar de lovitura lor nu m-am lăsat zdrobită, ci m-am hotărât, cu îndârjire, să dovedesc că meseria aceasta pe care mi-am ales-o nu e ruşinoasă, că poţi găsi în ea titluri de glorie şi de nobleţe,

dacă o faci cu pasiune, cu credinţă, cu dăruire totală. Şi poate că acesta a fost unul din impulsurile majore care m-au legat de teatru. Căci teatrul şi copilul meu constituiau, din acea clipă, singura mea raţiune de a fi, singura justificare şi singura bucurie a vieţii mele.

Am cunoscut sărăcia şi nevoia, şi gândul obsedant că aş putea să-mi sfârşesc zilele în lipsuri, aşa cum a fost soarta atâtor mari actori de pe vremuri, ajunşi la bătrâneţe. De aceea am muncit din greu, ani de-a rândul, spre a-mi clădi un cămin, în care să fiu la adăpost de acest trist destin al artiştilor din trecut.

Dar am cunoscut şi dăruirea sufletească a prieteniilor, uneori neaşteptate, ca o floare răsărită pe câmp. Şi calmul, fericirea liniştită pe care priveliştea naturii ţi-o strecoară în suflet ca un balsam. Şi sentimentul tulburător, de răscolire, şuvoiul viu de sentimente tumultuoase, pe care-l face să izbucnească în tine perfecţiunea capodoperelor artei.

Am cunoscut toate acestea, şi cred că a fost spre norocul meu. Căci ucenicia vieţii a completat ucenicia mea în teatru şi m-a ajutat s-o desăvârşesc.

Pentru ca actorul să poată reda lumea de sentimente a atâtor personaje, pentru ca el să-şi simtă sufletul contopindu-se cu sufletul personajului, nu e de ajuns să fi citit şi studiat mult, ci trebuie să fi cântat pe coardele sufletului său toată gama pasiunilor, a bucuriilor şi a durerilor, a nădejdilor şi chiar a deziluziilor.

Actorul trebuie să fie un mare observator al altora, care să ştie să privească oamenii din jur, să le analizeze comportarea caracteristică pentru vârsta, temperamentul, profesiunea sau mediul social al fiecăruia şi, când va avea ocazia, să ştie să întrebuinţeze acest material de observaţie pentru a da personajului său ţinuta, gestul, ticul sau deformaţia caracteristică, făcând din el un tip

reprezentativ.

Dar tot atât de preţios este să ştie să se observe pe el însuşi, în reacţiile sale faţă de împrejurările felurite ale vieţii. Şi pentru aceasta e bine să fi simţit şi să fi trăit cât mai mult, ca să poată regăsi o cât mai bogată gamă de sentimente şi să le retrăiască în personajele ce întrupează pe scenă, dând accentul just bucuriilor şi durerilor sale.

Să fiu bine înţeleasă. Nu e vorba ca actorul să aibă o viaţă furtunoasă şi plină de pasiuni, ci să ştie să scoată o învăţătură din experienţa fiecărei clipe a existenţei, din orice eveniment, analizând sentimentele pe care i le trezeşte în suflet, pentru ca să le poată transpune în trăirea de pe scenă.

Poate că de aceea e greu pentru un artist prea tânăr să se apropie de marile roluri ale repertoriului teatral şi să ştie să le pătrundă. Ele cer, pe de o parte, o mare variaţie de registre şi de nuanţe, pentru a exprima sentimentele felurite şi trecerile multiple care fac tocmai marea valoare a capodoperelor teatrului – cer deci actorului o virtuozitate tehnică ce nu se poate dobândi decât după o practică mai îndelungată – dar cer, în ultimă analiză, şi o cunoaştere adâncită a vieţii, nu din cărţi ci din propria sa experienţă, care de asemenea nu se poate dobândi decât cu timpul.

Din nefericire, când ai ajuns să posezi aceste două calităţi: experienţa vieţii şi tehnica perfectă a meseriei, deseori nu mai ai atributele fizice ale rolului. El cere uneori o tinereţe şi o prospeţime care s-au ofilit în cursul anilor şi în munca pentru a pătrunde tainele meseriei. E aici una din tragediile ascunse ale profesiunii noastre. Dilema aceasta cred că mulţi actori au resimţit-o, mai ales în cadrul unei instituţii de stat cum era Teatrul Naţional. Şi poate că acesta (şi nu numai problema materială) a fost unul dintre motivele care au determinat mulţi actori mari din ţara noastră să caute în teatrul particular o mai uşoară

putinţă de manifestare în rolurile pe care le visau.

Căci, să ajungi să joci un rol nu depindea, la Naţional, numai de dorinţa ta şi de gradul de pregătire cu care erai capabil să te apropii de el. Dorinţa îţi rămânea deseori un vis, ani întregi, fiindcă piesa nu se putea juca sau fiindcă se amâna, pentru unul din nenumăratele considerente ce intrau în joc la formarea repertoriului unui teatru oficial. Iar uneori interveneau şi alte motive, de alt ordin, care făceau ca, atunci când se juca piesa, rolul visat de tine să-l joace altcineva…

Am în sertare, printre toate textele rolurilor jucate, şi pe cele… pe care nu le-am jucat. Bătute la: maşină, cu data şi iscălitura directorului care m-a distribuit în ele, deseori cu indicaţiile pe care mi le făceam în timpul repetiţiilor. Şi totuşi nu le-am jucat niciodată… Uneori proiectul de a reprezenta piesa a rămas doar un proiect, alteori s-a început pregătirea ei, dar până la urmă a fost scoasă din repetiţie.

Şi nu erau piese care nu meritau să fie jucate. Era printre ele *Emani* de Hugo, în care trebuia să fiu Doña Sol – era *Maria Stuart* de Schiller, în care trebuia să fiu Maria – era *Hangiţa* lui Goldoni, în care trebuia să joc pe Mirandolina – era *Andromaca* lui Racine, în care trebuia să fiu Andromaca – era *Conversiunea căpitanului Brassbound* de Shaw, în care trebuia să joc pe Lady Cicely – era *o lună la ţară* de Turgheniev, în care am repetat pe Natalia. Oricare din aceste piese ar fi făcut cinste Teatrului Naţional. Niciuna nu s-a mai jucat.

Alteori piesa s-a reprezentat, dar pipă la urmă n-am jucat eu rolul, cum s-a întâmplat cu Elena din *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare, cu Germaine din *îndrăgostita* lui Porto-Riche, cu Fulvia din *la înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello, şi cu multe altele.

Căci viaţa de iluzii a teatrului era făcută odinioară

din nenumărate deziluzii…

Dar alături de aceste roluri, de care m-am apropiat, pe care le-am pipăit, le-am studiat, fără ca totuşi să ajung să le trăiesc pe scenă, câte alte roluri la care m-am mulţumit doar să visez…

Dacă mă uit la lista celor peste o sută douăzeci de roluri jucate în 1 primii treizeci de ani ai carierei mele, atâta timp cât am fost la Teatrul Naţional, pot număra pe degete – căci nu sunt nici zece – rolurile pe care în adevăr le-am vrut, le-am cerut şi uneori le-am impus prin insistenţele mele repetate.

Şi totuşi cât e de firesc ca, atunci când simţi că ai ajuns la o anumită treaptă a posibilităţilor tale, să doreşti să-ţi încerci puterile într-unul din marile roluri ale repertoriului clasic sau modern, Unul din acele roluri care definesc un actor, care constituie o carte de vizită fiindcă permit comparaţia jocului tău cu al altor actori, un rol de care e o cinste să-ţi legi numele şi în care ştii că vei găsi o bucurie, rară într-o meserie care cere atâtea jertfe.

E firesc ca actorul să dorească aceasta, mai ales fiindcă el nu are norocul de a lucra cu materialul concret şi durabil al celorlalte arte, ci se serveşte doar de bietul material trecător care e propria sa fiinţă. De aceea „creaţia” sa va dispare odată cu el şi nu are o şansă să supravieţuiască – o! atât de puţin şi de imperfect – decât prin amintirea ei.

Dar amintirea aceasta, ca să dăinuiască în adevăr, nu se poate lega valabil de opere ele însele trecătoare, de care în curând nimeni nu-şi va mai aduce aminte, ci trebuie dăltuită în marmura durabilă a capodoperelor.

Această aspiraţie către durată mi-a stăpânit întotdeauna sufletul şi a născut în mine năzuinţa către creaţia cât mai desăvârşită, către perfecţiune. Exigenţă neîncetată a calităţii, care m-a făcut adesea să sufăr. Căci

niciodată nu am avut impresia că am dat destul, totdeauna m-am frământat, m-am îndoit de mine şi am socotit că aş putea face mai mult.

Exigentă pentru mine, am fost, fireşte, exigentă şi pentru alţii. Poate că asta a făcut ca nu totdeauna să par agreabilă şi comodă celor cu care am lucrat.

În teatru, când era vorba de meserie, am cerut tuturora s-o respecte, aşa cum o respectam şi eu. Actorul are nevoie, când joacă, de o linişte desăvârşită, spre a se putea concentra. Şi nu numai la spectacol, dar şi la repetiţii. Atunci când joc, eu socotesc că oficiez şi cer şi celorlalţi să participe la slujbă.

Fiecare om din jurul scenei are rostul lui, ca o rotiţă într-un ceasornic, dar în acelaşi timp trebuie să ştie că are şi datoria de a ajuta pe actor să se pună în acea stare specială, de maximă permeabilitate la rol, fără de care nu poate realiza nimic valabil. Cabiniera care te îmbracă, croitoreasa, coaforul, regizorul care te cheamă în scenă – şi care nu trebuie s-o facă mecanic, ci ţinând seama de sensibilitatea şi starea sufletească a actorului în acel moment, ajutându-l să treacă pe nesimţite de la viaţa lui la viaţa personajului, din cabină pe scenă – toţi oamenii de scenă, maşinişti, electricieni, chiar şi femeile de serviciu – care-şi continuă prea adesea, nepăsătoare şi gălăgioase, discuţiile despre menaj – toţi au o influenţă asupra felului cum joacă actorul, toţi îl pot ajuta sau nu. Căci teatrul e o participare colectivă şi o dăruire totală a celor care-l slujesc.

Când sunt în scenă, o gălăgie în culise, o prezenţă străină, o privire „afară din rol” între partenerii mei sau o şoaptă ca să-şi comunice impresiile, mă smulge, ca o durere fizică, din viaţa personajului meu. Vraja e ruptă şi sufăr ca în faţa unei fapte rele. Nu concep ca oamenii care trăiesc în teatru să nu înţeleagă asta, să nu simtă că pe

lângă o scenă unde se joacă se lunecă în vârful picioarelor.

Poate că, uneori, aceste adevăruri le-am spus celor din jurul meu prea apăsat şi, fără să vreau, vorba mea a rănit. Sufletul meu a regretat această rană, a cărei vină n-o purtam. Căci n-am făcut niciodată rău decât cu cuvântul. Iar cuvântul e trecător şi acest rău se uită şi dispare.

Creaţia însă rămâne, şi creaţia trebuie să fie perfectă, far atunci când am greşit a fost din cauza inalterabilei, chinuitoarei mele năzuinţe către depăşire.

Marele repertoriu – M-am întors de la Iaşi, la sfârşitul războiului, şi mi-am regăsit căminul. Bietul „Mieluş” îl păstrase şi îl îngrijise ca un prieten devotat. Am regăsit cabina dragă de lângă scenă, alături de uşa mică dinspre sală, ce dădea pe culoarul lojilor, la Naţionalul nostru scump... Şi am pornit la treabă, mai departe. Mai matură prin experienţa scenică, prin încercările vieţir, prin tot ce trăisem în acei ani de răscruce între două lumi.

„Priveşte viaţa”, îmi spunea meşterul Nottara în anii uceniciei. Dar câte împrejurări tragice nu-mi dăduseră prilejul să mă cutremur privind în juru-mi? Cea mai recentă, în chiar primele luni după întoarcerea mea la Bucureşti, fusese oribila represiune a manifestaţiei muncitoreşti din 13 decembrie 1918. Locuiam chiar lângî Teatrul Naţional şi fusesem astfel martora aproape oculară a faptelor. Îmi răsunaseră în auz şuierul şi pocnetul sinistru al împuşcăturilor, vaietul dureros al răniţilor, văzusem groaza femeilor şi copiilor ce fugeau pe strada mea şi sângele nevinovat al celor ce-şi cereau dreptul la viaţă, împroşcând caldarâmul din faţa „primului locaş de cultură al ţării”... Nu ştiam să pătrund înţelesurile adânci ale faptelor, dar mă îngrozea oroarea lor. Şi simţeam confuz cât de departe de problemele majore ale vieţii erau micile anecdote ce se perindau pe scenele vremii.

N-aveam decât vreo cincisprezece ani de teatru, ceea

ce în cariera noastră nu e mult, dar socoteam că e timpul să mă apropii de câteva din rolurile în care năzuiam să-mi verific posibilităţile de creaţie, pentru care mi se părea că sunt acum pregătită. Din tot ce jucasem până atunci mă simţeam legată sufleteşte de prea puţine roluri. Şi aveam atâtea visuri…

În primul rând să joc unele piese de mare valoare, ce nu fuseseră niciodată jucate la noi, probabil pentru că nu ofereau garanţia unui „succes de casă”, cum se spune în limbajul teatral. Iar printre acestea erau eroinele lui Ibsen şi ale lui Cehov.

Repertoriul ibsenian figurase de multe ori pe scenele noastre, începând din epoca lui Davila şi Eli a de Admirasem creaţiile lui Petre Sturdza în *Stâlpii* i, *Constructorul Solness*, *Un duşman al poporului*. Compania Bulandra înscrisese un mare spectacol ibsenian cu *goii*, puţin înainte de primul război mondial, spectacol în care Ion Manolescu fusese extraordinar în rolul lui Oswald, alături de creaţia impresionantă a Luciei Sturdza Bulandra în doamna Alvirig. În primii ani după război Naţionalul jucase cu succes Dar în afară de *Nora*, care se jucase în 1921, tot la Naţional, dând ocazie Agepsinei Macri să realizeze o creaţie nuanţată, plină de sensibilitate şi de intensitate dramatică, lipseau de pe scena noastră unele figuri de femei din teatrul ibsenian ce mţ se păreau că merită să fie cunoscute de publicul nostru, pentru toată adâncimea de gândire şi pentru toată forţa construcţiei dramatice pe care marele nordic le-o dăruise: Hedda Gabler şi Ellida, femeia mării.

Pe Hedda Gabler am avut în sfârşit bucuria s-o joc în stagiunea 1922 – 1923, şi m-am apropiat de ea cu sentimentul unei grele responsabilităţi. Atacam acel repertoriu mare la care visam şi mi se puneau probleme de înţelegere şi de realizare deosebite de tot ceea ce făcusem

înainte. Dar dragostea cu care am jucat rolul a fost cu atât mai mare. Căci îmi amintea de o maximă din La Rochefoucauld, pe care o notasem în anii de studii, spre a-mi face din ea îndreptar: *„Il y a peu de choses impossibles d'elles-mêmes, et l'application pour les faire réussir nous manque plus que les moyens”*[5].

Studiind-o pe Hedda îmi aminteam de toate „cochetele”, de toate „femeile fatale” pe care fusesem destinată fără voia mea să le joc. Căci în fond, la prima vedere, şi Hedda e o femeie fatală, care-şi face o bucurie din a distruge un om, de a-l împinge în mod diabolic la sinucidere.

Dar pe măsură ce disecam psihologia şi mobilurile personajului, măsurăm întreaga distanţă între lucrările lipsite de substanţă ale atâtor fabricanţi de piese, ce nu realizau decât creaturi artificiale, croite după acelaşi şablon cu succes la public, şi această creaţie în care Ibsen voia să arate cu totul altceva: unde poate ajunge o fiinţă omenească cu simţirea falsificată de mediul său social şi de influenţa intelectualismului.

Hedda Gabler e o reprezentantă tipică a unei categorii sociale. E o fată bogată, crescută în lux şi plictiseală, care râvneşte senzaţii tari, sub stăpânirea unor influenţe livreşti. A iubit un om superior ei ca intelect, dar pe care nu l-a înţeles şi, din deznădejde, acest Eylert Loevborg s-a cufundat în viciu. Apoi Hedda s-a măritat cu Iörgen Tesmann – un om inofensiv şi mediocru, hipnotizat de aşa-zisa superioritate a soţiei sale – dar ea n-a făcut această căsătorie decât pentru a fi „liberă”, şi e adânc decepţionată de atmosfera meschină a vieţii fără orizont în care a intrat.

Toate acestea, care dau atâta bogăţie de nuanţe

---

5 ,,Puţine lucruri sînt prin firea lor cu neputinţă, şi ne lipseşte mai mult rîvna decît puterea de a le îndeplini" (în limba franceză).

personajului, s-au petrecut înainte de începerea piesei. Ele constituie conţinutul sufletesc al personajului şi trebuie marcate de la prima lui apariţie, din replicile scurte, aluzive, înlănţuite ca în viaţă, cu care Ibsen îşi prezintă întotdeauna eroii, punându-i să trăiască şi să se dezvăluie treptat în faţa spectatorului. Intrarea Heddei, comportarea ei distantă, raporturile ei cu celelalte personaje, toate reacţiile ei o caracterizează admirabil, dar fiecare nuanţă trebuie să fie studiată şi interpreta trebuie să-şi trăiască puternic rolul, în glas, în atitudine, în privire, astfel încât spectatorul să simtă şi să înţeleagă tot ce se ascunde în sufletul ei, tot ceea ce vorbele ei abia schiţează.

Şi iată că în calea Heddei apare din nou Eylert, omul pe care toţi îl socoteau distrus, dar pe care iubirea curată şi dezinteresată a unei alte femei l-a ridicat din mocirlă, dându-i un sens de viaţă, încurajându-l pe drumul creaţiei.

Interpretarea trebuie să sublinieze lovitura pe care o suferă Hedda văzând că altă femeie, pe care în vanitatea sa o socoteşte inferioară ei, a izbutit să facă ceea ce ea nici n-ar fi îndrăznit. Hedda e geloasă şi suferă, în egoismul ei, ca o femeie care vede iubirea dintre altă femeie şi cel pe care îl iubise, dar şi în orgoliul ei de clasă, în pretenţiile ei de superioritate socială şi intelectuală. Mândria o obligă însă să ascundă ceea ce se petrece în sufletul său, astfel încât interpretarea va trebui să descopere, drama, din conştiinţa Heddei cu mijloace subtile, cu nuanţe de intonaţie, cu jumătăţi de privire, din gesturi abia schiţate. Căci nicio explozie şi nicio mărturisire patetică nu îi stă la îndemână, în economia de mijloace cu care autorul a construit rolul, care se bazează mereu şi numai *pe ceea ce textul nu spune*.

Atunci când întâmplarea face ca Heddei să-i cadă în mână manuscrisul pierdut al operei pe care Eylert a scris-o sub influenţa doamnei Elvstedt, operă căreia ei îi spun

„copilul lor” şi care va însemna reabilitarea lui Eylert, Hedda dezvăluie – prin faptele şi nu prin vorbele ei – până unde poate ajunge lipsa sa de suflet, sau mai bine zis ceea ce a putut face din sufletul său lipsa de simţ moral în care a crescut în mediul ei social.

Ar putea să înapoieze lui Eylert manuscrisul şi să salveze un om. Dar nu va spune adevărul, îl va lăsa pe Eylert pradă deznădejdii şi va căuta să profite de această deznădejde pentru a „realiza” şi ea ceva frumos. Doamna Elvstedt era gata să reuşească a-i dărui lui Eylert o viaţă nouă, frumoasă. Hedda va împiedica aceasta şi va îndemna pe Eylert să se sinucidă, să realizeze o „moarte frumoasă”.

Acest îndemn pare la prima vedere o simplă fantezie de femeie e. u imaginaţia bolnavă dar, în realitate, Ibsen a pus în acest îndemn la moarte un simbol. O femeie ca Hedda, reprezentantă a secetei intelectuale şi a uscăciunii sufleteşti, pe care au sădit-o în ea educaţia burgheză şi mediul ei social, *nu poate să creeze altceva decât moarte*. Îndemnul ei nu e un gest ce defineşte un „caz” individual, ci e simbolul unei societăţi care nu poate oferi intelectualului cinstit decât moartea. Şi în finalul de act în care Hedda aruncă în foc manuscrisul lui Eylert, spunând cu un rânjet de satisfacţie: „Acum îţi omor copilul, Thea”, nu e numai gelozia ei care vorbeşte, nu e numai răzbunarea neputinţei ei, dar şi un act de acuzare împotriva societăţii burgheze, pe care ea o reprezintă.

Pe acest dublu plan, sentimental şi intelectual, dar subliniind permanent influenţa educaţiei şi a societăţii care i-a dat naştere, am căutat s-o realizez pe Hedda şi să-i dau acea bogăţie de conţinut pe care autorul a pus-o în ea şi care o face să fie atât de deosebită de orice altă femeie fatală.

Şi totuşi această Hedda e şi ea o victimă, o victimă a educaţiei şi a mediului, care au făcut din ea o fiinţă inutilă,

sterilă, distrugătoare. Pentru a marca acest lucru, Ibsen o lasă să cadă pradă şantajului odios al asesorului Brack – care reprezintă, la un grad şi mai ascuţit decât Hedda, atributele odioase ale aceluiaşi mediu „onorabil”. Şi, deznădăjduită, văzând ratarea ei iremediabilă, Hedda refuză să se supună şantajului, şi se refugiază în singura ei „realizare”, propria sa moarte.

Sinuciderea ei e o concluzie firească a rechizitoriului ibsenian, dar marchează şi faptul că autorul o consideră şi pe ea o victimă, ca şi pe Eylert. De aceea, totuşi, interpretarea Heddei trebuie să evite a o face odioasă, deschizând spectatorului o perspectivă şi asupra acestui aspect al atitudinii ibseniene faţă de eroină.

Tocmai aci stă dificultatea rolului, dar şi ceea ce m-a atras spre el. Căci întotdeauna m-a pasionat să găsesc, în orice personaj, jocul contradicţiilor din el, să descopăr, în fiinţele cele mai oribile sufleteşte, rămăşiţa de omenie pe care trebuie s-o aibă, dacă în adevăr personajul e construit după legile realităţii şi nu în mod schematic.

Distribuţia de care s-a bucurat la Teatrul Naţional *Hedda Gabler* a fost în adevăr la înălţimea textului, având în fruntea ei pe Aristide Demetriade, în Eylert Loevborg, cu un joc în care stările sufleteşti se împleteau într-o gradaţie de curcubeu, şi pe Nicolae Soreanu, care făcea o admirabilă compoziţie în rolul mediocrului, dar în fond cinstitului Iörgen Tesmann.

Ion Livescu întrupa cinismul, morga şi lipsa de scrupule a libidinosului asesor Brack, într-o creaţie de un desăvârşit realism, care stătea alături de cele mai bune întruchipări ale acestui excelent actor de compoziţie. Am urmărit de multe ori, cu admiraţie, jocul lui Livescu în piesele în care am jucat împreună – Beinsky din *Taifun*, Cascard din *Zaza*, Ferrante din *Slutul* sau remarcabila creaţie din *Tartuffe*, piesă în care am jucat pe Elmira.

Întotdeauna am măsurat, văzându-l, importanţa pe care o are la un actor inteligenţa, cultura şi arta compoziţiei, calităţi prin care Livescu a adus de nenumărate ori pe primul plan al spectacolului roluri socotite secundare.

Una din amintirile cele mai plăcute care mă leagă de acel spectacol este şi apariţia Aurei Buzescu, care juca pe Thea Elvstedt Blondă şi diafană, cu adevărat chipul îngerului salvator capabil să scoată pe Eylert din prăpastia decăderii sale, de o simplitate şi o sinceritate care contrastau perfect cu mentalitatea livrescă şi alambicată a Heddei, cu o intensitate dramatică excepţională obţinută prin cele mai fireşti mijloace, care te făceau să înţelegi, numai din arşiţa ochilor şi din vibraţia glasului, toată credinţa în puterea iubirii sale, Aura Buzescu a făcut din Thea o admirabilă realizare.

Mai avusesem înainte prilejul să joc cu tânăra actriţă, în stagiunea 1919 – 1920, la Teatrul Modern, unde a activat în acea stagiune compania Excelsior. Erau întruniţi acolo Storin, Manolescu, Mihalescu, Elvira Popescu şi, timp de câteva luni, am fost şi eu angajata acelei companii, în urma unor neînţelegeri care mă hotărâseră să plec deja Teatrul Naţional, ca un copil ce se supără şi pleacă de acasă…

Am jucat acolo împreună cu Aura Buzescu în *Fecioara rătăcită* de Batâille, interpretând rolul doamnei Arm aur y.

Personajul era de o construcţie neverosimilă şi nu mi se potrivea de loc, aşa că n-am „scos” nimic din el şi am fost foarte nemulţumită de acest eşec.

De altfel, niciunul din rolurile jucate atunci nu mi-au dat o satisfacţie artistică. Am avut prilejul, în acel scurt răstimp, să-mi dau seama cât de departe de realitate erau nădejdile mele de a putea crea, în cadrul mai liber al unei companii particulare, unele din rolurile pe care le visam.

Atunci am cunoscut prima oară contradicţiile ce intrau în joc la alcătuirea repertoriului unui asemenea teatru, contradicţii tot atât de greu de împăcat ca şi ale unui teatru oficial.

Iar în compania Excelsior acest lucru era cu atât mai accentuat cu cât, din nefericire, personalităţile artistice incontestabile din acea companie nu ajunseseră să formeze o adevărată „echipă”, iar divergenţele intereselor personale, ce trebuiau să fie împăcate, făceau ca repertoriul să aibă înfăţişarea unui mozaic, fără o linie conducătoare fermă.

Singurul rol care mi-a făcut oarecum plăcere a fost în comedia într-un act a lui Gourteline *Liniştea casei*, pe care am jucat-o cu acel sentiment de încântare pe care-l ai când pleci în vacanţă. Din păcate, chiar şi această satisfacţie a fost relativă, căci prin nu ştiu ce aberaţie această comedie spumoasă a servit ca încheiere spectacolului cu *Strigoii* lui Ibsen. Şi e lesne de închipuit ce efect puteau realiza replicile noastre comice căzând în atmosfera pe care o aşternuse asupra sălii puternica dramă ibseniană şi trista moarte a lui Oswald. Mă întreb, care din cele două piese puteau fi servite de această nefericită împreunare? Dar aceasta era mentalitatea acelei vremi, aflată sub influenţa programelor de cinematograf, care pe atunci serveau întotdeauna o scurtă completare comică – un „Max Linder” sau un „Zigotto” – după o sumbră dramă cu nordica Asta Nielsen sau meridionala Până Menichelli…

Compania Excelsior, în ciuda numelui ei, a mers – biata! – din râu în mai rău. La sfârşitul primei sale stagiuni un incendiu a distrus sala Teatrului Modern, în care activa şi care se afla în spatele Băncii de Stat, între clădirea acesteia şi strada Doamnei. Lipsiţi de local, componenţii trupei s-au risipit în alte teatre. Manolescu şi Storin s-au asociat din nou cu soţii Bulandra; Elvira Popescu şi

Mihalescu au deschis Teatrul Mic – într-o fostă sală de cinematograf de pe Calea Victoriei, lângă Biblioteca Universitară – iar eu mi-am reluat munca la Naţional, după această scurtă vacanţă, înzestrată însă cu o primă şi tristă experienţă de teatru particular.

Am regăsit-o curând, aici, pe Aura Buzescu, care la Excelsior interpretase în *Fecioara rătăcită* rolul titular, cu un succes ce umbrise tot restul distribuţiei. În ce mă priveşte, fusesem cucerită de la început de jocul ei, în care inteligenţa şi sensibilitatea se uneau într-o trăire intensă a rolului. Când am cunoscut-o mai bine am văzut că ne leagă nenumărate imponderabile, care au ţesut între noi sentimente de prietenie şi preţuire. Şi convingerea că e hărăzită unui mare destin artistic, pe care mi-a întărit-o spectacolul cu Hedda Gabler, a fost confirmată de nenumăratele creaţii făcute de atunci, în strălucita ei carieră.

Cinci ani mai târziu, în septembrie 1928, am reuşit să determin înscrierea în repertoriu a piesei *Femeia mării* de Ibsen, în care am realizat dorinţa, ce mă frământa de atâţia ani, de a juca rolul Ellidei Wangel.

Cât de interesant era să urmăreşti înrudirea acestor trei tipuri de femeie care se reliefează în teatrul lui Ibsen: Nora, Hedda, Ellida.

Ca şi drama Norei, drama Ellidei ia naştere din convenţionalismul care a prezidat la unirea cu soţul ei şi care viciază viaţa lor. În *Nora*, eroina sfârşeşte prin a descoperi că nu-şi iubeşte bărbatul şi se eliberează de jugul unei căsnicii formale, plecând să înfrunte experienţa vieţii. În *Femeia mării*, eroina suferă de apăsarea acestui jug până în momentul când i se oferă libertatea de a-şi alege singură destinul, iar în acea clipă descoperă că-şi iubeşte soţul şi rămâne lângă el. Dar, deşi deosebită în



În rolul titular din Dama cu camelii (1927).



Maria Filotti în 1933.

aparenţă, în amânaouă tema e aceeaşi: critica bazelor formale ale căsătoriei în societatea burgheză, a

căsătoriei considerată drept o afacere şi în care constrângerea înlocuieşte libertatea alegerii soţului. Şi, implicit, pledoaria pentru libertatea femeii, pentru libertatea umană în general.

Ca şi Hedda, Ellida suferă în căsnicie şi nu-şi simte sufletul apropiat de al soţului său. Dar pe când Hedda suferă din orgoliu, pentru că se socoteşte superioară soţului prin origine socială şi inteligenţă şi visează „realizări" livreşti, inspirate dintr-o fantezie morbidă, Ellida suferă pentru că nu se simte cu nimic legată sufleteşte de acest soţ mai în vârstă decât ea, un doctor de plasă placid şi enervant de binevoitor.

Ceea ce e însă 1 aparte în *Femeia mării*, calitatea care o deosebeşte de celelalte, este poezia naturii, care domină acţiunea piesei, toate simbolurile ei fiind transpuse pe acest plan. Şi tocmai fiindcă această simbolică ibseniană e luată din elementele, naturii, nimic nu e mistic în ea.

Ellida e fiica unui păzitor de far, o fată crescută în bătaia vântului de mare, sub vraja valurilor înspumate şi care iubeşte din toate fibrele sufletului său marea, fiindcă face parte din fiinţa ei, „e trup din trupul ei". Cu zece ani mai înainte s-a logodit acolo, departe, pe malul apei, cu un marinar venit din depărtări, un străin cu ochii adânci de culoarea mării. Avea un nume simbolic: Freeman (om liber). S-au logodit cu un ritual de basm, aruncând în valuri două inele legate împreună, aşa cum dogele Veneţiei se logodea cu marea, aruncându-şi în adâncimea ei inelul. Şi Ellida i-a făgăduit solemn, în faţa undelor nemărginite, că-l va aştepta şi că va fi a lui când se va întoarce. Căci marinarul a fost silit să plece, iar Ellida, rămasă singură, a trebuit să se mărite, fără voia sa, aşa cum se fac căsătoriile burgheze, cu un medic de plasă, doctorul Wangel, un om liniştit, care dorea o mamă pentru cele două fiice din prima

căsătorie.

Iată situaţia cu care începe piesa, aşa cum totdeauna în piesele lui Ibsen premisele dramei s-au petrecut înainte de prima ridicare a cortinei, iar piesa ne va arăta consecinţele raporturilor stabilite anterior între personaje.

Aş vrea să remarc aci faptul că o construcţie analogă se poate regăsi în cea mai admirabil construită dintre tragediile antice, în *Oedip-rege*, unde esenţialul s-a petrecut înainte de începerea piesei, iar tragedia însăşi, marea criză a lui Oedip, care se descoperă paricid şi incestuos, nu constituie decât consecinţa raporturilor dintre personaje, stabilite anterior începerii acţiunii propriu-zise. Cu singura deosebire că în tragedia antică aceste raporturi, care constituie ceea ce s-a obişnuit a se numi destinul, *fatum*-ul tragic, sunt stabilite „de voinţa zeilor, pe când în teatrul ibsenian raporturile iniţiale nasc din convenţiile şi greşita aşezare a societăţii, care astfel devine responsabilă de destinul tragic al eroilor ibsenieni, cu acelaşi titlu cu care voinţa zeilor era responsabilă de destinul tragic al eroului antic. Dar tocmai fiindcă tragedia lor are origini sociale, Ibsen lasă să se întrevadă pentru eroii săi soluţia, salvarea, care în teatrul antic nu era posibilă: schimbarea orânduirii sociale.

Când începe acţiunea, aşadar, Ellida e de şase ani soţia doctorului Wangel. De şase ani femeia aceasta tânjeşte pe marginea unui fiord închis între munţi, fără orizonturi îndepărtate, fără cântecul valurilor cărora le duce dorul, departe de furtunile care veneau să-şi spargă talazurile de stâncile farului unde a copilărit şi care acum se zbat doar în sufletul ei. E stăpânită de o melancolie confuză, viaţa din jur i se pare monotonă şi soţul ei convenţional şi plicticos, fiindcă e blând, potolit şi îndatoritor.

Treptat, în mintea ei – care se întreabă mereu de ce e

nemulţumită şi ce o face să sufere – se iveşte explicaţia: fiindcă s-a căsătorit fără voia ei, fiindcă ea trebuia să fie a altuia, a logodnicului care a plecat. Obsesia marinarului, care ajunge să simbolizeze pentru ea nemărginitul, depărtarea, viaţa liberă ca şi marea, o stăpâneşte tot mai puternic. Şi în locul melancoliei începe s-o tulbure un sentiment de nedefinită teamă.

Dar iată că într-o zi străinul reapare, îi aminteşte jurământul, îi cere să plece cu el. Şi spaima o cuprinde pe Ellida.

Ca două planuri simbolice, cele două elemente ale naturii: pământul şi marea, se înfruntă în inima ei. Pământul acesta, de care o leagă căsătoria, i se pare că o striveşte, o înlănţuie, căci reprezintă în ochii ei tot ce e constrângere. Iar marea, spre care o chemase marinarul necunoscut, e pentru ea veşnica mişcare, elanul nestăvilit, imensitatea depărtării, libertatea. În dilema aceasta Ellida se frământă, chinuită.

Roasă de taina ei, Ellida reacţionează însă ca o fiinţă cinstită şi dreaptă. Nu e Hedda, mândra fiică a generalului Gabler, care se crede stăpână pe destinele oamenilor şi vrea să le imprime cursul dorit de voinţa sa. E fata unui păzitor de far, şi deosebirea aceasta arată clar poziţia lui Ibsen faţă de personajele sale. Ellida se hotărăşte. Îi mărturiseşte cinstit soţului său frământarea ei şi îl imploră s-o ajute”. La întâlnirea pe care necunoscutul i-a dat-o, spre a o lua cu el, cei doi soţi se duc împreună.

În prima clipă, Wangel încearcă să lupte, să-şi impună drepturile sale, să-l constrângă pe necunoscut să plece. Dar Ellida îi spune („într-o exaltare crescândă”, notează autorul): „Wangel, ţi-o spun în faţa lui, ca să m-audă: e în puterea ta să mă ţii aici cu sila. Ai mijloace la îndemână ca s-o faci. Dar adâncul fiinţei mele, gândurile mele, toate dorinţele mele arzătoare – pe acestea n-ai să le

poţi fereca în lanţuri. Ele vor izbucni odată şi o să se avânte în larg, spre necunoscutul care mi-a fost sortit".

Şi Wangel înţelege. El se hotărăşte să-şi sacrifice iubirea, spunând „cu o durere liniştită": „Îmi dau seama, Ellida. Pas cu pas te îndepărtezi de mine. Altă scăpare nu este pentru tine... De aceea poţi să-ţi alegi de-acum calea, în deplină libertate".

Ellida îl priveşte o clipă înmărmurită, fără glas, şi apoi îl întreabă: „Adevărat? Adevărat să fie ce-ai spus? Şi eşti sigur că o faci din tot sufletul?... Şi ai să poţi avea tăria să rabzi?"

Iar Wangel îi răspunde: „Da, am să pot, pentru că prea adânc te iubesc".

E clipa decisivă a piesei.

„Încet şi tremurând", indică Ibsen, Ellida se întreabă: „Atât de aproape de suflet să-ţi fi fost eu ţie?... Şi să nu-mi fi dat seama niciodată?" Şi repetă cu capul în mâini, cuvintele lui Wangel: „Acum pot să aleg în voie şi pe propria mea răspundere, nu-i aşa? Fiindcă în asta stă puterea alegerii".

Iar când clopotul vaporului se aude în depărtare şi străinul îi spune: „Vino!", Ellida se întoarce spre el, îl priveşte lung şi îi strigă: „Acum nu mai vin cu dumneata!" E strigătul final, al rezolvării dramei sale interioare, al eliberării de toate frământările. Căci pusă în faţa propriei sale responsabilităţi, lăsată să aleagă *liberă*, Ellida a avut putinţa să judece şi să hotărască. Şi numai în clipa când a fost în această situaţie ea a putut înţelege care e calea dreaptă, a putut înţelege că dragostea adevărată era în inima soţului, capabil să-şi sacrifică iubirea pentru visul ei nebunesc, numai pentru a nu o face să sufere. Tot ceea ce construise în imaginaţia ei se prăbuşeşte, străinul îi apare sub chipul său real, un simplu aventurier, şi ea îi poate spune, în sfârşit, liniştită, fericită: „Voinţa dumitale nu mai

are nicio putere asupra mea. Pentru mine nu mai eşti decât un mort, care venise înapoi din mare şi care se-ntoarce înapoi în ea. Dar nu-mi mai dai fiorul de altă dată, nici nu mă mai atragi”.

Această biruinţă a *realităţii* asupra *închipuirii* măsoară foarte clar sensul piesei. Nu poate fi vorba aici de niciun element de „misticism bolnav”, aşa cum unii critici burghezi au căutat să interpreteze piesa „ci, dimpotrivă, de o apologie a valorilor reale. Şi, în acelaşi timp, de ideea că aceste valori nu-şi capătă toată greutatea decât în condiţiile descătuşării omului, în condiţiile unei depline libertăţi. Căci numai atunci când îl priveşte cu ochii unei femei libere, Ellida înţelege iubirea reală a soţului ei.

A considera misticism faptul că Ibsen a utilizat în piesa sa elementele naturii ca pe nişte simboluri, înseamnă a nu înţelege nimic din piesă. Căci această stăpânire a naturii asupra oamenilor, sub semnul căreia trăieşte Ellida, e doar elementul de poezie al piesei, ce defineşte sufletul de norvegian al lui Ibsen, de om al fiordurilor şi al mării.

Aceasta a fost, în interpretarea Ellidei, linia esenţială şi evoluţia de stări sufleteşti pe care am căutat să le pun în valoare. De aceea m-am îndepărtat de orice ar fi putut da o înfăţişare de frământare mistică zbuciumului eroinei şi am căutat să imprim interpretării o notă de simplitate desăvârşită, să evit orice element teatral şi exterior.

Pentru a realiza acest lucru am socotit că e bine să renunţ complet la fard şi am jucat rolul negrimată, ca să pot păstra personajul cât mai aproape de realitate. Un singur critic, Camil Petrescu, a remarcat acest detaliu de tehnică actoricească! Dar am avut satisfacţia să constat că cei care nu şi-au dat seama de procedeul întrebuinţat au intuit totuşi rezultatul: umanizarea personajului.

Sublinierea acestui caracter realist şi uman al personajului mi se părea cu atât mai necesară, cu cât, prin

felul cum Ibsen prezintă biografia eroinei, el întinde, poate fără să vrea, o adevărată cursă interpretei Ellidei.

În adevăr, se spune în piesă că Ellida a avut o mamă nebună. Ar fi fost prea uşor, pe baza acestei eredităţi, să fac din toată frământarea Ellidei în cătuşele convenţiilor sociale, din toată pasiunea ei pentru libertate, simbolizată de mare şi de necunoscutul ce vine de pe întinsul ei, un simplu caz patologic şi să imprim eroinei un aspect de obsedată. E o tentaţie facilă şi spectaculoasă, dar care trebuie evitată.

Nu cred că Ellida e o bolnavă şi că trebuie jucată ca o bolnavă. Criticul burghez tipic care a fost Sarcey spunea: „Lăsând deoparte simbolurile, ea este sau bolnavă, sau isterică, sau nebună!”[6]. Asemenea interpretare răpeşte toată forţa dramatică părţii esenţiale a piesei, finalului. Un caz patologic nu se poate rezolva în câteva secunde, nu se poate vindeca în cuprinsul câtorva replici, iar dacă îl interpretezi în acest sens faci din răsturnarea finală un lucru artificial, voit, imposibil şi deci neartistic. Deserveşti piesa şi o falsifici.

Numai păstrându-te în cadrul realităţii şi al normalului dai valoare deliberării, scurtă dar suficientă pentru un om cu raţiunea întreagă, care îi permite Ellidei *să aleagă liberă*. Şi numai atunci strigătul ei îşi capătă toată valoarea. Altfel, va rămâne tot strigătul unei bolnave, care nu ştie ce vrea şi în al cărei cuvânt nu poţi crede.

Strigătul acesta este cea mai surprinzătoare replică, cea mai totală şi concisă rezolvare prin cuvânt a unei situaţii, pe care o cunosc în teatru. Şi de aceea asupra intonării lui am lucrat îndelung.

De la tonul de „exaltare crescândă”, cum notează Ibsen, prin care Ellida îi cere soţului său să nu-şi impună voinţa – ton care era obligatoriu ridicat, căci scena

---

6 Fr. Sarcey, Quarante ans de théâtre, vol. VIII, p. 350.

ajunsese la o tensiune maximă – trebuia întâi să menajez tranziţia până la acel strigăt. Mi-a dat posibilitatea să fac această tranziţie replica în care Ellida, măsurând parcă destinul său, spune că-şi simte setea de nemărginire apăsând-o „ca aripi mute, negre!”

Această trecere de la afirmarea violentă din replica precedentă la o consideraţie introspectivă permitea o primă coborâre relativă a glasului şi o rărire a debitului verbal. Am trecut astfel – mai puţin brusc, spre a nu părea artificială – la acea replică şoptită în care Ellida arată că nu-i vine să creadă în hotărârea soţului ei şi îl întreabă dacă va avea în adevăr atâta tărie.

De aici încolo apărea firească trecerea la replicile, de o vibraţie pur interioară, în care Ellida („încet şi tremurând”, spune autorul) descoperă cât de mult o iubeşte soţul ei. Şi astfel, în clipa când Wangel îi spune a doua oară că e liberă să aleagă „în voie şi pe răspunderea sa”. Ellida ajunge să repete aceste cuvinte pe un ton liniştit, calm, din care parcă orice zbucium a dispărut. Toate apele mărilor din ea s-au liniştit şi acum nu mai vorbeşte decât raţiunea. Ellida judecă şi cântăreşte şi spune clar, într-o replică de pură constatare logică: „Vezi, în asta stă puterea alegerii”.

Iar la chemarea străinului: „Vino!”, răspunsul va putea izbucni ca un strigăt, brusc, categoric, hotărât, dar de astă dată pe alt registru decât acela pe care se plasau replicile exaltate de la început. Acum tonul e altul, fiindcă strigătul acesta nu mai e exteriorizarea unui suflet tulburat şi hărţuit de întrebări, ci afirmarea clară, biruitoare, a unei voinţe deliberate şi raţionale.

Trebuie să mărturisesc că rolul Ellidei mi-a procurat, în toată cariera mea, cea mai mare satisfacţie intelectuală pe care am avut-o în studierea şi trăirea unui rol. Spun intelectuală, fiindcă aci procesul de înţelegere era pe

primul plan şi materialul pe care se exercita a fost cel mai pasionant pe care l-am întâlnit vreodată. De aceea nu mi-a fost dat să trăiesc vreun rol cu mai multă voluptate de a gândi decât pe acesta.

Am avut, în *Femeia mării*, prilejul fericit să am drept partener pe admirabilul interpret ibsenian care a fost Petre Sturdza, acest mare artist lângă care am avut norocul să joc, încă din primii ani de teatru, în nenumărate piese. Cum aş putea să uit chipul său în vornicul Iordache din *Chemarea codrului*, bonomia cu care repeta cuvântul Favorit al personajului „i-asta, şeia”, de fiecare dată cu alt ton? Câtă distanţă de la acest neaoş boier moldovean din vremurile eroice ale lui Ştefan şi până la doctorul blând şi sincer, dintr-un fiord norvegian!

Acest mare creator nu era niciodată acelaşi în rolurile pe care le juca, dar întotdeauna el stăpânea inimile celor ce-l ascultau, prin prestanţa înfăţişării sale, prin jocul său masiv, robust, cuceritor, şi mai ales prin trăirea sinceră a personajelor, cu convingerea comunicativă, cu pasiunea artiştilor de mare rasă.

Şi bucuria de a juca pe Ellida a fost cu atât mai mare, având un partener cu care gânduhşi inima vibrau la unison, într-o deplină înţelegere, pentru servirea unui text de o atât de înaltă valoare.

De la Cehov la T olstoi

În stagiunea 1923 am jucat rolul Arkadinei din *Pescăruşul* de Cehov.

Era prima oară când se juca la Teatrul Naţional una din piesele mari ale lui Cehov, din opera căruia se reprezentaseră pe vremuri, sub directoratul lui Pompiliu Eliade, doar unele din piesele într-un act, în special *o cerere în căsătorie*. Cred că pot considera un titlu de mândrie acela de a fi determinat prima reprezentare a piesei de care se leagă începuturile glorioase ale teatrului

lui Stanislavski.

Cunoscusem piesa de curând, în versiunea franceză a teatrului lui Cehov care apăruse la Paris în acea vreme, într-o foarte bună traducere, în cadrul publicării integrale a operelor lui Cehov. Cele două volume de teatru cehovian îmi produseseră o puternică impresie, dar mai ales *Pescăruşul* mă mişcase adânc.

Dacă aş fi fost mai tânără, cred că aş fi jucat rolul Ninei. Actriţa din mine simţea adânc adevărul cuvintelor Ninei care, vorbind de cariera ei de teatru, spune: „Principalul nu e gloria, nu e strălucirea… ci puterea noastră de a îndura. Să ştii să-ţi porţi crucea şi să-ţi păstrezi credinţa. Eu cred, şi sufăr mai puţin. Şi atunci, când mă gândesc la chemarea mea, nu mă mai tem de viaţă”…

Dar am socotit întotdeauna că e foarte important pentru o actriţă să ştie să evolueze odată cu trecerea vremii şi să joace rolurile potrivite mijloacelor ei, nu numai artistice, dar şi fizice. Am cunoscut actriţe mari care au fost silite să dispară de pe scenă înainte de vreme, atunci când puterea lor de înţelegere, ştiinţa lor de teatru şi posibilităţile lor de expresie erau intacte, numai fiindcă ireparabila trecere a vremii lăsase în fiinţa lor urme care nu le mai îngăduiau să reprezinte verosimil eroinele unui repertoriu ce pe vremuri le făcuse gloria. Dacă, însă, actriţa care a fost o mare ingenuă atunci când avea prospeţimea tinereţii, sau a jucat cu strălucire rolurile de femeie frumoasă, iubită şi pătimaşă, va şti, atunci când faţa ei se brăzdează, să treacă la timp la rolurile de mamă – mai întâi tânără, apoi din ce în ce mai în vârstă – pentru a ajunge pe nesimţite la rolurile de compoziţie, la bătrâne, la bunici – slavă domnului că în teatru sunt şi asemenea roluri şi e nevoie şi pentru ele de interprete de valoare! – atunci actriţa poate fi sigură că îşi va prelungi cariera şi îşi

va servi arta un lung şir de ani. Ea va continua să se dăruiască unui public mereu reînnoit, vî vedea cu bucurie cum cresc în jurul ei noi generaţii de actori care, rând pe rând, îi devin parteneri şi se va simţi, în zvonul de tinereţe din jurul ei, mai tânără ea însăşi…

Pe Nina a jucat-o, cu accente de înţelegere şi de sinceritate care purtau pecetea unei arte autentice, excelenta actriţă şi marea pasionată de teatru care e Dida Solomonlallimachi, în timp ce Ion Sârbul realiza un admirabil Sorin.

Iar eu am fost fericită să joc rolul Arkadinei, care are în piesă patruzeci şi patru de ani mărturisiţi, deşi eu însămi eram încă departe de această vârstă. Am preferat să fiu pe scenă mama tânără a unui fiu de douăzeci şi cinci de ani, decât să amân jucarea acestei piese dragi pentru vremea când voi avea vârstă personajului; căci ştiam ce înseamnă în teatru să spui despre un rol: „Am să-l joc mai târziu”. Ai toate şansele să nu-l mai joci niciodată…

Îmi plăcea de altfel tot atât de mult şi Arkadina, care – în fohd – e o Nină ajunsă la celebritate şi care, la vârstă Ninei, trebuie să fi vorbit ca şi aceasta.

Arkadina este un personaj complex şi care la primul contact m-a enervat. Nu-i puteam admite anumite reacţii.

De pildă atitudinea faţă de fiul ei, pe care este evident că în adâncul sufletului îl iubeşte, dar căruia îi refuză banii de care are nevoie pentru a duce o viaţă demnă. Când fratele ei, Sorin, îi spune Arkadinei, vorbind de Treplev, fiul ei: „Mi se pare că cel mai potrivit lucru ar fi ca tu… să-i dai ceva bani. Mai întâi de toate trebuie să se îmbrace omeneşte. Uită-te la el! Poartă aceeaşi haină de trei ani, umblă fără palton… Şi nu i-ar strica băiatului să petreacă puţin… să plece în străinătate… de pildă. Nu costă cine ştie cât…” – Arkadina îi răspunde: „Oricum… pentru un rând de haine, mai merge; dar ca să plece în

străinătate!...”

După ce se gândeşte, însă, mai bine, adaugă hotărâtă: „Dar nu, în momentul de faţă n-am nici pentru un rând de haine. Nu am bani! N-am!”

Sorin, ironic, îi spune: „Te cred... Tu eşti o femeie generoasă şi nobilă”.

Dar Arkadina repetă, după cum notează Cehov, „printre lacrimi”: „Dar n-am bani!”

Aşadar în Arkadina, în clipa aceea, se dă o luptă. Ar vrea să dea banii de care fiul ei are nevoie, dar ceva o opreşte. Ea suferă de această luptă şi de aceea plânge. Dar ce-o opreşte?

Am stat îndelung, în adevărate dialoguri cu personajul, căutând să înţeleg mobilul faptelor sale.

Arkadina e o actriţă celebră, bogată, care n-a scăpat de deformarea profesională a cabotinajului. În dragostea ei pentru scriitorul Trigorin, bărbat mai tânăr decât ea, în reacţiile ei când i se vorbeşte de vârstă, chiar şi în lăudăroşenia ei că „nu se gândeşte la bătrâneţe şi la moarte”, se simte. că Arkadina e frământată de teama bătrâneţii care se apropie. Căci pentru o actriţă bătrâneţea însemna, în epoca şi în societatea în care trăia Arkadina, sfârşitul carierei, cu toată tristeţea legată de aceasta – umilinţa, lipsurile, nevoia – în mijlocul unei lumi care te-a adulat când ai fost frumoasă şi tânără, dar care te uită cu indiferenţă când nu-i mai place înfăţişarea ta.

În avariţia Arkadinei răzbate astfel groaza de soarta ce-o poate aştepta. Aceasta constituie scuza ei. Din această cauză e meschină şi nu din răutate căci, suferind ea însăşi de meschinăria ei, ar vrea să fie altfel, dar nu e capabilă. E victima lumii în care trăieşte şi în care ştie că, din clipa când îi va dispare gloria, ea nu va mai fi decât „o burgheză din Kiev”.

De aceea, în caracterul Arkadinei, Cehov face implicit

o critică a sorţii artiştilor în societatea vremii. Critică pe care o regăsim de altfel şi în mărturisirile, elanurile sau înfrângerile altor personaje ale piesei – Trigorin, Nina, Treplev – în ipostaze felurite. Cred că simbolul pescăruşului ucis, cu zborul său liber şi lin frânt de nepăsarea vânătorului, se referă în fond la elanul nobil al artistului adevărat, pe care aşezarea socială nedreaptă a vremii lui Cehov îl frângea cu indiferenţă şi dispreţ.

Mergând pe această linie am căutat să dau o justificare comportărilor contradictorii ale Arkadinei, făcându-le să aibă o unitate şi să nu fie înfăţişarea unui temperament de femeie capricioasă şi meschină. Dragostea acaparatoare, egoistă, pentru Trigorin – gelozia pentru Nina, femeia mai tânără care îl tulbură pe Trigorin şi artista al cărei talent îl întrezăreşte – iubirea pentru fiul ei, căruia totuşi nu e capabilă să-i sacrifice banii de care ea are nevoie pentru a-şi susţine succesul – avariţia născută din teama de timpurile când, incapabilă să joace, nu va mai avea cu ce să trăiască în lux – iată coordonatele sufleteşti ale caracterului ei, variat şi contradictoriu, dar totuşi unitar, pentru că totul în ea caracterizează situaţia socială a artistului din acele vremuri.

Un rol cu o gamă de nuanţe atât de variate, cu un subtext atât de bogat, e o mare bucurie pentru un actor, şi rolul din *Pescăruşul* îl socot una din amintirile cele mai dragi din cariera mea.

Din nefericire, pe vremea aceea o asemenea piesă nu putea găsi o înţelegere reală din partea publicului, de teatru, nepregătit să simtă şi să adâncească viaţa adevărată ce pulsa în ea.

Piesa a avut ceea ce se numeşte „un succes de stimă”. Cred că s-a jucat de unsprezece sau douăsprezece ori. Nu e chiar atât de puţin cât ar părea, dacă se ţine seama că pe acel timp un succes însemna o piesă care

mergea la douăzeci-treizeci de spectacole, iar când se ajungea la cincizeci de spectacole într-o stagiune însemna un triumf senzaţional. Totuşi nu aceasta era soarta pe care o merita capodopera lui Cehov.

Cred că nici atmosfera cehoviană nu reuşise să fie redată destul de just Pe de o parte, la acea epocă împrejurările politice ne împiedicau să avem la îndemână un material de studiu care să ne ajute să pătrundem ideologia marelui scriitor rus, psihologia personajelor sale şi să-i redăm mesajul. Pe de alta, din considerente de „economie”, piesa n-a fost prezentată în costumele epocii ci în costume moderne, ceea ce a dăunat şi mai mult valorificării sensurilor ei.

Am tras din acest fapt un învăţământ, care mi-a fost preţios în alte împrejurări.

Romanţa, pe care am jucat-o doi ani mai târziu, în decembrie 1925, a constituit un succes de care mi-amintesc întotdeauna cu plăcere. Piesa nu punea desigur nicio problemă de gândire şi se adresa numai sentimentelor spectatorilor, dar o făcea cu fineţe, cu măsură şi cu discreţie în dozarea efectelor.

Robert de Fiers, pe care îl cunoscusem în timpul războiului, la Iaşi, unde se afla cu misiunea franceză şi unde a dat dovada unor sincere sentimente de prietenie pentru ţara noastră, n-a fost un autor bulevardier în sensul; peiorativ al cuvântului. În comediile scrise în colaborare cu Caillavet şi mai târziu cu Françis de Croisset, el n-a exploatat efectele tari şi marile pasiuni, în stilul lui Bataille şi Bernstein, nici eternul triunghi al comediei burgheze, ci a căutat să redea unele sentimente omeneşti adevărate, în intrigi care amestecau râsul cu lacrima şi în care nuanţa critică la adresa societăţii vremii sale nu a lipsit.

Povestea Rittei Cavalini, o celebră cântăreaţă. ce

cunoaşte pentru prima oară o dragoste curată şi împărtăşită, la care însă împrejurările o silesc să renunţe, nu avea în fondul ei nimic nou, dar avea în forma ei o poezie simplă

Câie mergea la sufletul spectatorului, fără să facă apel la niciun mijloc violent melodramatic.

Pe mine rolul mă încântase pentru că răspundea unor tainice afinităţi sufleteşti, ce mă făcuseră şi altă dată, în cariera mea, să mă apropii cu simpatie – în *Zaza* sau în *Pescăruşul* – de personajul actriţelor ce resimt dureroasa discrepanţă dintre profesiunea lor şi prejudecăţile sociale ale vremii.

Am tradus eu însămi piesa în timpul vacanţei, la Predeal, şi fiindcă nu credeam că-şi are locul pe scena Naţionalului am propus-o Companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, care a acceptat-o imediat.

În anii precedenţi mai avusesem de două ori prilejul să fiu invitată de marii mei camarazi să joc alături de ei. În 1921 se reluase acolo *Chemarea codrului*, în care am jucat din nou rolul Ancăi, alături de Tony, tot atât de tânăr şi de avântat cum fusese opt ani mai înainte, la premiera piesei, şi de Lucia Sturdza Bulandra, care dădea o extraordinară omenie şi nobleţe doamnei Maria din Rădeana. Iar în 1923 am jucat acolo *Maria Stuart* de Schiller, care mi-a permis primul contact cu personajul reginei Elisabeta a Angliei – de care voi mai avea prilejul să vorbesc – într-un spectacol de înaltă ţinută, cu o distribuţie excepţională, în frunte cu Lucia Sturdza Bulandra în Maria Stuart, Tony Bulandra, Storin, Manolescu, Mihalescu.

În *Romanţa*, Tony Bulandra era pur şi simplu extraordinar în rolul tânărului pastor protestant. Naivitatea şi curăţenia sufletească, uimirea la apariţia Rittei Cavalini, timiditatea şi tulburarea care îl cuprinde treptat, atunci când face cunoştinţă cu ea, exuberanţa de

licean îndrăgostit, sinceritatea şi convingerea cu care îşi face visuri, de fericire şi, apoi, chipul lui mirat, neîncrezător, când află că cea pe care o iubeşte e amanta protectorului său, bogătaşul Rochard, prăbuşirea interioară a omului care nu mai poate crede în nimic fiindcă i-a fost înşelată credinţa în cinstea şi curăţenia sufletească a oamenilor şi, în sfârşit, zbaterea zadarnică, dureroasă, între iubire şi prejudecată! Drama se citea pe figura lui suptă, palidă, în ochii lui pierduţi, care nu mai îndrăzneau să privească pe nimeni în faţă, atunci când vine să-şi ia rămas bun de la Ritta. Iar în epilog reculegerea, înţelegerea, blândeţea bătrânului. Totul era admirabil, în adevăr, ca putere de convingere şi trăire reală. Cum spunea un cronicar, era un „Tony de zile mari”!

Jucasem, în cursul anilor, de foarte multe ori cu Tony Bulandra. El şi Demetriade au fost partenerii cu care m-am întâlnit de cele mai multe ori în prima parte a carierei. În ultimii ani, de când întemeiase cu Lucia Sturdza Bulandra compania care le-a purtat numele cu atâta cinste, nu-l mai avusese partener decât în piesele de care am amintit. Dar acest ultim rol în care am jucat împreună mi-a lăsat o amintire de neuitat. «Alături de el şi de Ion Manolescu – care întruchipa, cu măsură şi discreţie, cu o vibraţie de emoţie intensă şi cu o mare putere de sugestie pe Rochard – o trăiam într-adevăr pe Ritta Cavalini şi simţeam zbuciumul ei ca pe un sentiment real.

Interpretarea acestei eroine nu-mi punea probleme de analiză intelectuală. Îmi lăsam sufletul să vorbească şi era de ajuns. Jocul de cochetărie al femeii superbe şi triumfătoare, în scena în care face cunoştinţă cu tânărul pastor naiv, devenea doar o alintare glumeaţă fiindcă, în faţa acestui copil mare, Ritta se simţea ea însăşi o fată curată şi sinceră şi glumea, ca şi cum ar fi uitat tot ce viaţa a făcut din ea. Şi tocmai contrastul dintre ceea ce simţeai

că este Ritta şi comportarea ei, făcea nu numai farmecul scenei, dar dădea şi sensul transformării care avea să se petreacă în sufletul său.

Apoi jocul o prindea, începea să capete realitate, şi ea însăşi începea să creadă că s-ar putea să fie adevărat, că s-ar putea să existe şi pentru ea o fericire calmă, cinstită. Şi Ritta, la pastor acasă, cânta împreună cu el, cu o fervoare naivă, vechi cântece populare, în care se materializa adierea de adevăr şi curăţenie din sufletul celor doi îndrăgostiţi. În această atmosferă nu mai era nevoie de gesturi patetice şi de expresii melodramatice pentru a crea tensiunea dramatică, în clipa în care bietul Tom înţelege adevărul. Iar în ultimul act resemnarea şi plânsul liniştit al Rittei exprimau, mai bine decât orice strigăt, revolta sufletului său împotriva prejudecăţilor sociale care-i ucideau dragostea.

Cred că mai ales acordului perfect între interpreţi i-a datorat *Romanţa* succesul său, ce a făcut să fie reluată şi în stagiunea următoare. Lucrul acesta e confirmat de ceea ce spunea Camil Petrescu în cronica sa: „Interpreţii au făcut din această banală întâmplare unul din cele mai artistice spectacole pe care le-a cunoscut capitala de multă, multă vreme”[7].

Când am jucat *Romanţa* „unii critici au remarcat că ideea piesei seamănă cu cea din Da*ma c*u *c*a*melii.* Nu era greu de observat, căci era evident. Când, ceva mai târziu, în ianuarie 1927, am interpretat pe Marguerite Gauthier, aceiaşi critici au spus că se aşteptau la asta de când jucasem Ro*manţa… Ad*evărul e că eu mă gândeam la acest rol de mult, de pe când nici nu cunoşteam încă Romanţ*a. De a*tunci de când, în culisele Teatrului Naţional, marele artist francez Silvain, venit în turneu la noi, îmi arătase un portret al Mariei Duplessis şi îmi spusese, poate în glumă,

---

7 Timpul, decembrie 1925.

că semăn cu ea şi că trebuie să joc odată rolul Marguerite!

Dar care actriţă, care elevă de conservator, nu visează să joace acest rol? După cum nu ştiu dacă există vreun tânăr actor care să nu „se vadă” în *Hamlet*.

Aceasta nu înseamnă că cele două opere mi se par comparabile. Dar întâmplarea – sau nu ştiu ce motiv – face ca în arsenalul „marelui repertoriu” actriţele să aibă parte de mai puţine roluri „mari” – adică de roluri care să le ofere posibilitatea de a-şi valorifica deplin calităţile artistice şi care în acelaşi timp să fie şi de o reală valoare literară. În direcţia aceasta actorii sunt privilegiaţi. Un actor se va putea gândi la Oedip, la Hamlet, la Richard, la Romeo, la unul din fraţii Moor sau chiar la bătrânul Moor, la Faust, la toată gama de roluri molliereşti – de la Alceste la Tartuffe, trecând prin Harpagon – la Ruy Bias sau Don Salluste, la Cyrano… Şi câte ar mai fi de adăugat! Vorbesc de roluri bune de jucat, nu de citit, cu care marii actori şi-au măsurat, generaţie după generaţie, capacitatea de înţelegere, mijloacele de expresie şi stilul de joc, şi care pot încă să constituie un spectacol capabil să trezească interesul publicului.

Ce au însă actriţele în repertoriul lor posibil, care să egaleze un Oedip, un Hamlet, un Faust, care să poată în acelaşi timp interesa publicul, satisface pe artist şi mulţumi critica? Mult mai puţin. De aceea nu e de mirare că o actriţă ajunsă la maturitatea carierei sale simte dorinţa să se apropie de rolul Margueritei Gauthier. Prin fondul său de sentimente omeneşti şi prin valoarea sa de critică socială, el păstrează capacitatea de a mişca sufletul publicului, iar prin varietatea de situaţii dramatice pe care le oferă, prin amintirea marilor actriţe care l-au jucat şi care constituie posibilitatea de măsură a unei creaţii, el dă o satisfacţie interpretei.

Ca la orice rol de această natură, problema

interpretării o constituie ceea ce aduci personal şi nou.

În primul rând mi s-a părut că piesa nu-şi capătă valoarea decât dacă e precis fixată în epoca ei, dacă din montare apare clar mediul social, dacă spectatorul intuieşte forţele ce dirijează destinul Margueritei Gauthier, jucărie a unei lumi care desconsideră omenia din ea şi îi striveşte sufletul în numele unei prejudecăţi ridicate pretenţios la rang de idealuri. De aceea am jucat piesa în costumele epocii în care Dumas şi-a situat romanul, spre deosebire de interpretele care, până atunci, o jucau totdeauna în costume moderne.

Din cauza aceasta trebuise să renunţ, în 1926, de a juca piesa la Teatrul Comedia, cu Tony Bulandra, care-mi trimitea rolul acasă urându-mi „poftă bună la învăţat”! Dar montarea piesei în costume de epocă reprezenta, în adevăr, pentru un teatru particular, un efort prea mare, iar pe de altă parte prezenţa aceloraşi artişti, pe aceeaşi scenă, în costume din aceeaşi epocă şi la un interval atât de scurt, ar fi subliniat în mod supărător apropierea cu *Romanţa*, care se jucase recent, tot acolo. Am reluat, însă, ideea atunci când piesa s-a jucat, ceva mai târziu, la Teatrul Naţional.

Lucru curios, un critic s-a mirat de acest lucru, indignându-se că, în vreme ce „teatrele de operă, pentru a întineri *Traviata*, o reprezintă în frac şi toalete moderne, Teatrul Naţional – probabil pentru a realiza economii – ne oferă surpriza unei «reconstituiri» destul de costisitoare a *Damei cu camelii*!”[8]

Un altul ridicase o problemă care m-a uluit, întrebându-se solemn: „Este sau nu *Dama cu camelii* pentru repertoriul Teatrului Naţional? Iată o chestiune discutabilă. Comedia Franceză n-o reprezintă, ca să nu comanditeze cu marea sa autoritate tema reabilitării

---

8 E.D.F. (Fagure) în Lupta, 26 ianuarie 1927.

femeii cu trecut urit, nici când aceasta îşi sterilizează greşelile la flacăra celui. mai puternic amor. Comitetul Teatrului Naţional a respins odinioară pe aceleaşi consideraţiuni. O piesă cu aceeaşi temă. Azi, Margareta Gauthier e musafira lui…”[9]

Când am văzut, şapte ani mai târziu, la Moscova, spectacolul cu *Dama cu camelii* pus în scenă de Meyerhold, şi felul cum se reflecta în el critica societăţii burgheze cu –, prinsă implicit în piesă, am înţeles indignarea criticului nostru.

Problema era deci de a pune în contrast pe Marguerite cu mediul ei, de a face ca într-o societate fără omenie ea să fie un om adevărat. Chiar şi frivolitatea şi cochetăria sa de la început trebuiau să sune străine de mediul său frivol, şi mai ales străine propriei salé firi. Această fire apare în realitatea ei abia atunci când o cuprinde dragostea pentru Armand. Iar suferinţa sa decurge, în mod firesc, ca o consecinţă a faptului că societatea *nu-i dă voie să fie ea însăşi*.

Discreţia, emoţia interioară, măsura în suferinţă, refuzul mijloacelor exterioare deveneau astfel obligatorii, pentru a face omenească figura Margueritei, singura permanent umană în toată piesa (căci însuşi Armand are şovăieli).

Această linie dădea şi stilul dar şi unitatea rolului, printre aparentele salturi de atmosferă de la un act la altul, care constituie una din slăbiciunile de construcţie ale piesei, decurgând din faptul că e o „dramatizare” după roman.

Un critic, care îşi dezvăluia fără să vrea fondul ideologic reacţionar, afirma că „drama apologetică a prostituatei ne plictiseşte. De altfel romanticii, ecoul literar al falsei ideologii revoluţionare, s-au complăcut în

---

9 m. (?) în Universul, 27 ianuarie 1927.

paradoxul social: hoţul de o grandoare aproape prometeică Jean Valjean – *Misérables* – cocota idealistă Marguerite Gauthier etc., toate tipuri false, menite să anarhizeze orice noţiune etică”... Şi totuşi el recunoştea că am „dat contur de viaţă, conţinut de emoţie, accent uman eroinei”, fără să-şi dea seama cât de mult se contrazicea.

În *Dama cu camelii* am jucat cu doi colegi care mi-au fost şi admirabili parteneri şi prieteni: Romald Bulfinsky şi Nicolae Băltăţeanu.

Bulfinsky – cu statura lui masivă, cu privirea dispreţuitoare, cu un surâs de dezgust în colţul gurii – întruchipa, chiar de la intrarea sa, nemiloasa forţă venită să strivească plăpânda fericire a Margueritei. Şi chiar când glasul se umaniza, când surâsul se îmblânzea şi când ochiul îşi stingea lucirea – fiindcă bătrânul Duval înţelesese că Marguerite iubeşte sincer – simţeai totuşi că nimic nu s-a schimbat în hotărârea lui. Căci nu era aci o socoteală între el şi Marguerite, ci o operaţie inevitabilă, în care bătrânul Duval era mandatarul unei orânduiri sociale ce vorbea prin glasul lui, calm, inconştient că zdrobeşte, convins că aşa e normal. Era simplu şi era îngrozitor, adică tocmai aşa cum trebuia să fie personajul.

De câte ori am jucat cu acest mare actor – care în viaţa de fiece zi era bunătatea şi amabilitatea personificată, săritor la nevoie şi prietenos în toate împrejurările, exemplu de punctualitate în toate îndatoririle sale profesionale şi cel mai „civilizat” dintre oameni – am admirat cum ştia să se transpună de firesc în eroii atât de deosebiţi pe care i-a jucat. A fost un mare interpret al eroilor shakespeareeni, de la truculenţa enormă a lui Falstaff din *Nevestele vesele* sau jovialitatea nebunului din *Noaptea regilor* până la *Macbeth* şi *Lear*, după cum a fost şi un sprinten interpret de comedie modernă, cu un umor reţinut şi omenesc. Dar mai presus

de toate a fost un prieten şi un coleg care niciodată n-a jignit pe nimeni şi care te făcea să vezi în culori mai frumoase lumea teatrului…

Armand Duval era Băltăţeanu, unul dintre fruntaşii noii generaţii de actori, care îşi afirmaseră talentul după primul război mondial: Calboreanu, Vraca, Marţian, Valentineanu, Critico. Vremea fugea şi flacăra trecea în alte mâini. Cu pleiada partenerilor dinainte de război, înaintaşi ai mei, mă mai întâlneam doar rar şi cu puţini dintre ei. Dar în 1922 jucasem pe Circe, în *Glauco*> cu un debutant strălucit, George Vraca, a cărui biruinţă de atunci constituia o afirmare definitivă. Mai târziu, întâmplarea a făcut să-i fiu foarte rar parteneră directă, ceea ce nu m-a împiedicat să-l admir, în Faust, în Hamlet şi în atâtea alte creaţii, care au marcat cariera sa, bogată în mari realizări artistice.

Pe Băltăţeanu îl avusesem partener de mai multe ori, mai ales că făcusem împreună lungi turnee, cu *Bizanţ*, cu *Romanţa*, cu *Zaza*. Jocul nostru se îmbina minunat şi îl consideram un partener ideal, pentru sinceritatea interpretărilor sale, pentru trăirea rolului care îmi susţinea propriul meu joc, pentru fineţea cu care îşi construia personajele. Această adâncire a ingratului personaj de „june-prim” lăsa să se prevadă la el capacitatea de a trece la rolurile de compoziţie în care, începând cu *Dinu Păturică*, a realizat mai târziu cele mai frumoase creaţii ale sale.

Tot cu Băltăţeanu am jucat, în 1929, un alt rol din cele pe care le doream: *O femeie fără importanţă* de Oscar Wiide. Din teatrul lui Oscar Wilde era singura piesă care nu fusese încă jucată la noi. Şi totuşi nu era mai prejos de celelalte. Ca şi în *Evantaiul doamnei Windermere*, sau în *Soţul ideal*, intriga e în fond o melodramă dar, ca şi în tot teatrul lui Wilde, ea nu e decât pretextul scânteietorului

joc de paradoxuri în al cărui înveliş Wilde serveşte societăţii sale o severă şi demascatoare critică a păcatelor ei.

Acest text savuros, adevărat foc de artificii al spiritului, Băltăţeanu îl debita cu foarte autentică flegmă britanică, cu un aer distrat şi superior, în rolul lordului Illingworth, care e principalul personaj masculin. Lordul a descoperit calităţile tânărului Gerald Arbuthnot, pe care vrea să-l ia drept secretar. Gerald – pe care Critico îl juca cu sinceritate şi cu elanuri naive către ideal – e încântat de cariera plină de făgăduieli a cărei perspectivă îi apare. La o serată, el îi prezintă lordului pe mama sa. Dar doamna Arbuthnot rămâne fără glas. În lordul Illingworth ea recunoaşte pe omul care a sedus-o şi a părăsit-o apoi, dispreţuitor – fiindcă originea ei modestă nu-i îngăduia s-o ia de nevastă – pe omul care e tatăl copilului ei.

Biata femeie nu poate mărturisi lui Gerald adevărul, de teamă să nu scadă în ochii săi, dar e hotărâta să nu-şi lase fiul pe seama acelui om de nimic, care nu va putea face din el decât o fiinţă după chipul său odios. Refuzul acesta îl întărâtă pe Gerald, care nu înţelege: Zadarnic ea încearcă să-i explice prin aluzii ce fel de om este lordul, căci Gerald, orbit de admiraţie pentru morga şi îngâmfarea sa, nu visează decât să fie ca el. Abia atunci când tânăra fată pe care o iubeşte este jignită de cinicul personaj şi vine să-i ceară ajutor, Gerald înţelege cu cine are de-a face şi vrea să-l lovească pe lord. Doamna Arbuthnot îl opreşte însă, strigându-i: „E tatăl tău”.

E clar că situaţia e melodramatică şi te poate duce spre o interpretare pe linia izbucnirii de sentimente violente. Ar fi însă o eroare, căci aceasta ar însemna să faci să treacă pe primul plan tocmai ceea ce la Wilde e secundar: intriga. Şi s-ar estompa atunci tocmai cele două elemente importante ale piesei: biciuirea tarelor societăţii

engleze – prin paradoxurile sale usturătoare – şi reliefarea acestor tare prin punerea în contrast a cinstei doamnei Arbuthnot cu cinismul lordului.

Acest contrast este esenţial. În faţa figurii lordului – strălucitoare dar odioasă prin caracterul ei josnic – figura „femeii fără importanţă” trebuie să arate, dincolo de înfăţişarea sa, toată bogăţia conţinutului său sufletesc. Însuşi titlul dictează linia personajului.

Această linie trebuie să împiedice interpreta de la orice efect exterior şi o obligă să dea rolului maximum de simplitate, care să ascundă o puternică viaţă interioară, aşa cum strălucirea exterioară a lordului maschează totala lui goliciune lăuntrică. Dragostea de mamă e un sentiment puternic şi ura pentru lordul care a sedus-o şi a părăsit-o de asemenea. Dar aceste sentimente puternice nu se pot exprima aici cu nicio violenţă, cu niciun patetism exterior, căci s-ar pierde tot efectul de contrast între ţinuta sufletească a celor doi adversari, s-ar pierde însuşi sensul piesei şi virulenţa ei critică. Iar simplitatea şi interiorizarea sunt obligatorii şi pentru atenuarea caracterului convenţional al intrigii, orice joc patetic punând în relief slăbiciunea ei melodramatică. Aci, mai mult decât oriunde, linia de interpretare trebuie căutată pornind de la sensul piesei, de la subtextul ei, şi nu de la forma sa exterioară.

Băltăţeanu mi-a fost partener şi în 1931, când am jucat Anna Karenina, rol prea cunoscut pentru ca să mai fac vreo analiză a lui. Băltăţeanu făcea o compoziţie plină de nuanţe în rolul lui Vroński, îndrăgostitul rând pe rând pătimaş şi plictisit, iar în Karenin aveam bucuria să joc din nou cu Manolescu, revenit la Naţional, în casa nimerită pentru marele său talent. Este un adevărat noroc să-ţi simţi partenerul plutind în aceleaşi sentimente de totală dăruire artei ca şi tine, cuprins de aceeaşi caldă emoţie, ce

subjugă inimile spectatorilor. Jucând alături de Ion Manolescu simţeam această senzaţie de plenitudine a creaţiei artistice» O bucurie pe care am avut-o de mai multe ori, de când am pornit împreună de pe băncile şcolii. După cum de multe ori am admirat, din întunericul sălii, năpădită de emoţie, jocul său reţinut dar plin de forţă, arta de a exprima cele mai ascunse cute ale sufletului, glasul cald de violoncel, şoapta ce pătrunde în adâncul inimii, în *Moartea civilă*. În *Cadavrul viu*, în *Tatăl* sau în *Hamlet*.

Între doamna Arbuthnot, simplă fată de pastor înşelată de un lord cinic, din piesa lui Wilde – jucată în 1929 – şi mândra, pătimaşa, eleganta Anna Karenina, sfâşiată de dragoste şi de prejudecăţi – pe care am întruchipat-o în 1931 – am avut în 1930 prilejul să interpretez din nou figura Elisabetei, regina Angliei, cu care mă întâlnisem pentru prima oară în *Maria Stuart*, vreo şapte ani mai înainte.

Era însă o mare deosebire în redarea! aceleiaşi figuri în piesa lui Schiller şi în viziunea modernă a lui Ferdinand Bruckner. În primul rând, în *Maria Stuart*, Elisabeta nu era personajul central şi de aceea era firesc ca figura ei să fie prezentată numai în raport cu drama eroinei, a Mariei. Iar în al doilea rând, frământarea Elisabetei între ura de femeie faţă de Maria şi considerentele politice, influenţele reciproce între cele două planuri: cel al sentimentelor de femeie şi cel al obligaţiilor de regină, dădeau personajului lui Schiller o unitate ce era lesne de intuit.

În *Elisabeta, regina Angliei*, Ferdinand Bruckner încerca să înfăţişeze figura Elisabetei în toată realitatea şi complexitatea ei, ca femeie şi ca regină, ca luptătoare împotriva Spaniei inchizitoriale şi ca făuritoare a unei mari puteri comerciale, situând-o astfel, în permanenţă, în raport cu epoca sa… Prezentarea eroinei era făcută fără fardul legendei şi mergea pe linia pamfletelor lui Bernard

Shaw, dezeroizând cu totul acest personaj istoric. Autorul amesteca neîncetat planul evenimentelor istorice cu planul vieţii sentimentale şi cu înfăţişarea reacţiilor cele mai intime ale Elisabetei. Acest amestec era subliniat nu numai de trecerile variate de la un tablou la altul şi de la o stare sufletească la alta, ci şi de construcţia acţiunii pe două planuri, urmărite de spectatori în acelaşi timp, cu scena împărţită în două şi înfăţişând simultan ceea ce se petrece în Anglia şi în Spania.

Din viaţa Elisabetei, Bruckner a ales celebrul episod dramatic al conspiraţiei pe care o pune la cale favoritul său, tânărul conte Essex. Conspiraţia este descoperită, favoritul e arestat şi din alcovul regal trece, de-a dreptul la închisoare, pentru a muri executat, în urma sentinţei iscălite de propria lui iubită. Acest episod, Bruckner l-a combinat, printr-un uşor anacronism, cu povestea luptei Elisabetei împotriva lui Filip, regele Spaniei. Cu preţul unei erori de date, avem astfel un tablou complet al personalităţii Elisabetei, pe care o vedem rând pe rând femeie şi regină. Între aceste două ipostaze se construieşte toată piesă, şi dificultatea rolului este tocmai de a le explica şi îmbina pe amândouă, cu egală valabilitate, de a da unitate personajului prin interpretarea lui.

La simpla intuire a rolului, aceste două atitudini apar contradictorii şi nelămurite, mai ales dacă le raportezi una la alta. Regina e mult mai în vârstă decât Essex şi, în dragostea ei fierbinte pentru el, se arată gata să-i urmeze sfatul chiar şi în probleme de condu cere politică, de exemplu atunci când alege pe filosoful Bacon drept consilier, la rugămintea lui Essex. Dar această femeie, slabă în faţa lui Essex, domină întreg consiliul de miniştri cu prestanţa sa şi duce, învingătoare, lupta contra puterii lui Filip.

În clipa când conspiraţia lui Essex e descoperită şi

acesta e arestat şi condamnat, Elisabeta se zbuciumă şi suferă în faţa porţii închisorii, auzind desfăşurarea execuţiei, fără să aibă curajul de a asista la ea, dar şi fără să aibă tăria de a o împiedica. Ea strigă: „Opriţi! Opriţi!”, dar strigătul acesta e doar o şoaptă. În schimb, în faţa revoltei mulţimii împotriva birurilor, ea ştie să-şi păstreze cumpătul şi să disjungă orgoliul de simţul politic, aprobând cu prudenţă o cerere la care ar fi putut rezista.

Iată ce femeie plină de contraziceri, nelămurită şi bizară, apare Elisabeta la prima vedere. Numai pe baza acestei intuiţii, interpreta poate fi tentată să accentueze caracterul nelămuririi, realizând o Elisabetă făcută din sfâşieri şi contraziceri, din fluxuri şi refluxuri, o femeie care-şi schimbă caracterul după cum o vezi în intimitate sau pe tron, o fiinţă cu temperament variabil, un personaj lipsit de unitate…

Dar nu aceasta e adevărata Elisabeta.

Pentru a-mi lămuri linia caracterului ei am recurs la documentarea istorică, citind o serie întreagă de lucrări asupra reginei şi epocii sale, din cele pe care le puteam avea la îndemână în acea vreme.

Am putut înţelege astfel că ceea ce determină în primul rând reacţiile Elisabetei sunt considerentele de oportunitate politică şi că toate impulsurile ei de femeie le sunt subordonate.

Elisabeta e veşnic stăpânită de teama de a-şi pierde tronul, căci ştie cât de uşor au sfârşit adesea vieţile predecesorilor săi, în vâltoarea luptelor neîncetate pentru domnie. Istoria Angliei în anii ce preced domnia sa – o ştim şi din piesele lui Shakespeare – este un lung şir de crime sângeroase pentru putere, partidele adversare măcelărindu-se fără cruţare. De aceea Elisabetaş îşi dă seama că orice slăbiciune o poate costa nu numai tronul dar şi viaţa. Şi ştiind acest lucru e firesc să-şi înfrângă

toate pornirile de femeie atunci când ele îi pot primejdui tronul. Iată de ce, în ciuda iubirii pe care o simte pentru el, nu ezită să-l execute pe Essex, atunci când descoperă conspiraţia acestuia.

În acelaşi timp – cum am înţeles mai bine în vremea din urmă – Elisabeta este exponentul năzuinţelor burgheziei născânde, şi lucrul explică de asemenea o bună. parte a comportării personajului. Suntem după reformă, într-o vreme de profundă prefacere spirituală, atunci când în faţa Europei catolice, reprezentată de figura lui Filip, sumbrul rege inchizitorial al Spaniei, schisma înălţase o Europă protestantă, expresie a intereselor burgheziei. Profitând de această epocă tulbure, în care luptele religioase însângerau Europa, Elisabeta încearcă să stabilească de fapt un lucru mult mai important pentru Anglia decât supremaţia religioasă: hegemonia industrială şi comercială, bazată pe bogăţiile ei naturale şi pe puterea maritimă. Pentru aceasta şi nu pentru alte motive ezită ea să se angajeze în războiul contra Spaniei, la care o îndeamnă lorzii din consiliu, într-una din scenele piesei. Şi de aceea, la argumentele prin care ei cer războiul pentru a mări puterea Angliei, ea le răspunde: „Stofele noastre sunt cele mai bune din lume”. Iată cum se lumina, în perspectiva istoriei, subtextul unei fraze, în aparenţă atât de simplă dar care ascunde şi trebuie să reflecte atâtea preocupări.

Dorinţa de pace a Elisabetei maschează de fapt intenţia ei de a specula cât mai bine evenimentele şi de a alege pentru acţiune clipa celui mai mic risc. Generozităţile ei sunt născute din nevoia de a-şi asigura cât mai mulţi aliaţi, în veşnica teamă de conspiraţii în care trăieşte. O spunea şi istoricul burghez Macaulay: „Trufaşă, hotărâtă, adesea nedreaptă şi crudă în procedee faţă de indivizi sau de partide, ea evita cu grijă sau retrăgea cu

grabă toate măsurile ce-i puteau răpi simpatia poporului”. Iar slăbiciunile sale sunt doar. aparente, adevăratul lor motiv fiind numai propriul său interes politic. Acea alegere a lui Bacon drept consilier, pe care ar părea că o face numai din dragoste pentru Essex şi cedând rugăminţilor sale, nu înseamnă de fel că ea supune capriciilor ei amoroase o hotărâre politică. Prin acest act ea nu se serveşte decât pe sine, căci filosoful Bacon reprezintă şi el, de fapt, noua orientare politică a Angliei. Satisfăcându-l pe Essex, ea îşi satisface astfel propriul interes. Ca dovadă că Bacon va fi cel care va susţine acuzarea în procesul lui Essex şi-i va lua viaţa, servind-o pe Elisabeta.

Cât priveşte pe femeie, mărturiile istorice ne-o arată în adevăr aşa cum ne-o prezintă autorul piesei: orgolioasă, crudă, geloasă, încăpăţânată, impulsivă, despotică şi cochetă. Istoricul Paul de Saint-Victor spunea despre ea: „Figura, caracterul, moravurile, iubirile sale, totul în ea e antipatic… Nu e decât o aspidă acrită, cu gura plină de înjurături, cu mâna gata la palme, care-şi tiranizează cu brutalitate curtenii şi dă ghionturi doamnelor de onoare. Nici miniştrii nu sunt la adăpost de furiile ei… Aceste trivialităţi se uneau cu un orgoliu de sultană… Cochetăria ei atingea nebunia: după moartea ei s-au găsit 3.000 de rochii în garderobă… Vârsta a gravă aceste vanităţi ridicole: la 65 de ani dansa încă şi se costuma în păstoriţă…”

Aceste trăsături de caracter explică şi mai bine de ce ea a fost exponentul indicat al momentului istoric, caracterul său servind perfect politica de hegemonie europeană a Angliei, cu care ambiţia şi orgoliul său ajung să se confunde. Dar, unind aceste trăsături de caracter cu rolul său istoric, e vădit că în fiecare scenă a piesei vor fi prezente în acţiunile sale o infinită complexitate de motivări. Iată de pildă scena din faţa închisorii, în timpul

execuţiei lui Essex. Iubirea pentru acesta îi cere să-l ierte, dar grija pentru tron îi cere să nu-l ciuţe. Mila femeii din ea o face să se îngrozească de oroarea supliciului, dar orgoliul îi impune să-şi domine groaza. Cuvintele cu care se îmbărbătează: „Eu sunt Tudor, tatăl meu!” arată mândria care o susţine în acest moment – în care femeia din ea riscă să fie slabă – mândria de a fi fiica unui tată ce fusese fără cruţare în apărarea tronului său. Căci istoria ne spune că Henric al VIII-lea, tatăl Elisabetei, refuzase să o recunoască drept fiica sa, iar pe mama ei, Ana Boleyn, o acuzase de adulter şi o ucisese. Iată deci că în această asimilare a faptelor sale cu faptele tatălui său vorbeşte şi glasul unei răzbunări. E o poliţă veche pe care Elisabeta o plăteşte, în acea clipă, umbrei tatălui său, punându-şi faptele pe acelaşi plan cu faptele lui şi impunându-şi să fie de o cruzime egală. Prin aceasta se dovedeşte cu adevărat fiica lui. Totuşi, în clipa când aude zgomotul satirului final, femeia din ea sucombă şi Elisabeta leşină.

Toate acestea explică de ce numai printr-un studiu de atentă documentare istorică am putut să înţeleg cum trebuie realizată unitatea personajului, tocmai în diversitatea lui, pentru a reuşi să fac din el o figură vie şi reală. Şi mai mult decât oricând, în acest rol, am văzut cât de necesar este să *înţelegi* personajul, ca să-l poţi *trăi* pe scenă.

Am avut ca partener un Essex plin de avântul tinereţii şi al pasiunii, dar ros de contradicţiile între ambiţie şi iubire, aşa cum l-a interpretat A. Pop-Marţian, un reprezentant de frunte al generaţiei actorilor de după război, a cărui sensibilitate, inteligenţă şi artă de a compune le admirasem în creaţia sa din piesa *Societatea atleţilor spirituali* de Georges Duhamel şi cu care mai jucasem şi piesa *Sapho* de Daudet, în 1928. În regele Filip al Spaniei, G. Calboreanu, care se afirmase în aceeaşi

perioadă ca o mare personalitate teatrală, realiza cu mijloace desăvârşite, cu o stăpânire a tehnicii teatrale impresionantă, cu vigoare şi înţelegere, această figură halucinantă, roasă de febra bolii dar aprigă în voinţă ei despotică, până în ultima clipă a vieţii.

Lucru curios, era atunci prima oară când jucam în regia lui Soare Z. Soare şi am avut prilejul să măsor toate darurile acestui regizor dispărut prea de timpuriu.

Soare debutase câţiva ani după primul război mondial şi tumultuoasa apariţie a acestui diletant de talent crease adesea controverse aprige între adversarii săi, care îl acuzau că ar pastişa pe Max Reinhardt, şi partizanii săi, care îi admirau înscenările pentru frământarea de probleme noi pe care o introducea în atmosfera noastră teatrală.

Foarte informat asupra mişcării teatrale contemporane, Soare importase, la început, multe din „noutăţile” zilei în materie de regie şi decoraţiune scenică şi pusese un accent puternic pe prezenţa în spectacol a regizorului. Nu însă prin aportul acestuia la adâncirea textului sau la conducerea actorilor. Soare n-a fost un „profesor”, n-a excelat în dirijarea actorilor şi nu se poate spune că din mâna lui a ieşit personalitatea vieunui actor al generaţiei sale, aşa cunj mulţi actori au. ieşit formaţi din mâna lui Gusty, sau mai târziu a lui Victor Ion Popa. Soare a preferat distribuţia sigură, cu actori de prim-plan, garanţie pentru joc ca şi pentru afiş. E o tendinţă care se mai vădeşte uneori şi azi, în dauna promovării elementelor tinere.

Aportul regizoral al lui Soare a fost însă important în ce priveşte *viziunea* scenică. El a pus un accent nou pe culoare şi lumină, pe bogăţia montării, pe ritmul spectacolului, ajutat în aceasta de calităţile sale incontestabile, de care mi-am dat seama lucrând cu el:

intuiţie a distribuţiei juste, simţ al proporţiilor spectacolului şi al ritmului dramatic, multă fantezie. Calităţi care explică succesul său şi măsoară aportul său în evoluţia mişcării noastre teatrale.

În fond, era un reprezentant al curentului care, în teatrul de după primul război mondial, punea accentul pe primatul elementului *spectacol*> adesea în dauna elementului actor şi a elementului text. Dacă în primii ani ai carierei mele cunoscusem teatrul dominat de personalitatea marilor interpreţi şi în care „montarea” juca un rol neînsemnat, în anii de după primul război asistam în schimb la trecerea pe primul plan a spectaculosului şi deci a regizorului. (Poate de aceea montările lui Soare Z. Soare au fost la noi primele montări „iscălite”, de la el începând să apară pe afiş numele directorului de scenă.)

Tendinţa aceasta a dăunat însă textului dramatic. În perioada dintre cele două războaie, textul a fost prea adesea considerat ca un simplu pretext de spectacol şi tratat uneori cu o libertate excesivă. Atunci când se exercita asupra clasicilor, libertatea devenea o impietate.

Fenomenul acesta al. desconsiderării textului explică în parte şi decăderea treptată a calităţii repertoriului, în anii care au premers celui de al doilea război mondial, un alt motiv fiind comercializarea tot mai accentuată a teatrului, devenit o marfă ca orice alta.

Abia în ultimii ani s-a revenit la noi la respectul desăvârşit al textului, sub influenţa binefăcătoare a învăţăturii lui Stanislavski şi a concepţiei regizorului nu ca un creator de viziuni cu scop în sine, ci ca un coordonator al eforturilor tuturor slujitorilor operei dramatice, pentru o cât mai adâncită, personală şi creatoare servire a *substanţei textului*.

În perspectiva nouă ce s-a deschis oamenilor noştri de teatru s-a înţeles în adevăr că textul trebuie să rămână

elementul suprem, fiindcă în el se cuprinde mesajul ideologic al spectacolului, mesaj pe care toţi colaboratorii spectacolului trebuie să-l servească şi să-l scoată în evidenţă.

Cred că Soare, dacă ar fi trăit, ar fi fost fericit să se situeze pe această linie. Marea experienţă ce-o dobândise şi calităţile sale i-ar fi îngăduit să servească noua îndrumare a teatrului românesc cu mare folos.

Cu *Pariziana*, pe care am jucat-o în aceeaşi epocă, în 1929, mi-am luat adio de la rolurile de „cochetă”. Această specialitate – pe care mi-o creasem involuntar şi care nu mi-a adus decât prea puţine satisfacţii în teatru – am vrut s-o pun, pentru o dată, în serviciul unui rol de reală valoare, a unei autentice creaţii dramatice. Şi cred că astfel este Clotilde, din *Pariziana* lui Henry Becque.

Becque este în literatura dramatică franceză maestrul comediei realist-critice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cel care a reprezentat reacţia faţă de teatrul lui Dumas, Sardou şi Scribe, maeştrii „intrigii” şi ai „loviturii de teatru”. Teatrul lui Becque, în care domină observaţia precisă şi adevărată a vieţii, pe care o redă în toată cruzimea, a fost numit *la comédie rosse* – comedia rea, amară. Prin această denumire critica burgheză a căutat să-i aplice o etichetă care să-i permită a înghiţi adevărurile pe care autorul le-a spus cu brutalitate societăţii contemporane.

Clotilde nu e, aşa cum ar face să se creadă titlul – ce nu e decât o ironie – tipul parizianei, ci o biată femeie, puţin cochetă, puţin perversă, puţin interesată, care nu-şi dă seama că ceea ce face e imoral, fiindcă toată lumea în jurul ei face la fel. E o burgheză tipică din mica burghezie, care nu visează decât să urce pe scara socială, să se bucure de mai mult lux, de mai mulţi bani, de legături în lumea bună, de „fericire” aşa cum se înţelege în lumea ei.

E o doamnă Bovary fără exaltare şi cu simţ practic. Visează o mulţumire sentimentală pe care soţul ei nu i-o poate da, îşi ia un amant fiindcă „aşa se face” şi profită de sprijinul amantului spre a-şi numi soţul în slujbă, ca de un lucru firesc.

Căci în lumea în care se mişcă ea domină minciuna, „în forma ei cea mai burgheză, cea mai plată dar şi cea mai neruşinată”, cum spunea un critic. Clotilde minte cu inconştienţă, soţul ei minte cu naivitate, amantul ei cu cinism. Dar în această lume, în care ea ar vrea să fie o „pariziană” cu succese, e firesc să nu găsească fericirea pe care o caută, şi toată frământarea ei sterilă să nu-i ofere decât o deziluzie, o recădere în mediocritatea din care ar fi vrut să evadeze. Clotilde e victima faptului că e un produs al lumii ei şi că trăieşte şi îşi construieşte idealuri după optica acestei lumi, fiindcă n-a cunoscut nimic altceva. O lume imorală, căreia Becque i-a făcut un portret veridic, incisiv, ce explică toate atacurile pe care le-a suferit şi greutatea pe care a avut-o de a-şi reprezenta piesa.

La noi, jucată în 1900 într-o distribuţie care cuprindea pe Aristizza Romanescu, Petre Sturdza, Petre Liciu şi Aristide Demetriade, piesa s-a reprezentat... de două ori. Era normal ca societatea vremii să refuze a-şi vedea imaginea pe scenă.

Reluarea piesei, după atâta timp, era un act de curaj. Dar mărturisesc că mă ispitea acest rol complex şi care cerea să fie compus din detalii, îmbogăţit de interpretă cu elemente de viaţă, de observaţie. E ceea ce a atras spre el actriţe ca Réjane sau Suzanne Desprès. Şi am fost bucuroasă că am reuşit să readuc în repertoriul Teatrului Naţional această piesă ostracizată, dar care va rămâne vie, prin adevărul personajelor, prin critica acidă a societăţii burgheze, prin construcţia ei, de o tehnică sobră şi

densă.[10]

Dacă am insistat mai mult asupra acestor câteva roluri, este în primul rând fiindcă ele m-au interesat într-un mod deosebit şi apoi fiindcă felul cum le-am conceput – chiar expus atât de sumar cât am putut s-o fac fără a risca să transform aceste pagini într-o culegere de analize ale unor roluri – ar putea să intereseze actorii tineri sau cercetătorii de mâine ai unei epoci a teatrului nostru. Căci e vorba fie de roluri de o valoare literară care le face să reziste trecerii timpului şi să ispitească, pe rând, alte generaţii de interpreţi, fie de piese al căror succes a caracterizat un anumit moment teatral. În orice caz, confruntarea mea cu aceste roluri a contribuit să-mi definească viziunea teatrală şi personalitatea.

Am mâi jucat, desigur – în această epocă dintre 1920 şi 1937 care a constituit etapa de maturitate a carierei mele – şi alte roluri de care mi-aduc aminte cu interes.

În primul rând, rolurile din câteva piese clasice, de care m-am apropiat cu o mare satisfacţie artistică, chiar când nu erau roluri de mare amploare, cum a fost rolul Elmirei din *Tartuffe*, cel al contesei din *Nunta lui Figaro*, cel al Anei Andreevna, soţia primarului din *Revizorul* sau cel al reginei Elisabeta din *Richard al III-lea* de Shakespeare.

---

10 Credem interesant să ciţtlăm aci aprecierea lui Mihail Sebastian asupra interpretării acestui rol, făcută în cronica piesei : ,,Se spune despre un rol asemănător eroinei lui Becque : «nu e greu de jucat». N-o fi greu. Dar dacă cineva izbuteşte să realizeze dintr-un clişeu scenic o figură autentică şi o siluetă de un pitoresc, de o gratie şi de o adîncime veritabilă, atunci aşa-zisa uşurinţă se transformă într-o piedică mai mult. Doamna Maria Filotti a înfrînt-o. Şi-a construit rolul patetic, cu resurse de comediană mare, făcîndu-ne să uităm tot ce ar fi fost fals şi vechi. A creat o femeie. A schitat un caracter. A descoperit un umor ascuns, a făcut să strălucească o replică ştearsă. încă un mare succes al unei artiste mari.“ (Cuvîntul, noiembrie 1929.)

Am mai jucat unele piese moderne, de o valoare reia în rolul titular din piesa Elisabeta, regina Angliei de Bruckner (1931).





În rolul Grizi din Casa cu trei fete (1934), pe seen a Operei Romine în piesa Calul năzdrăvan de Gherardo

Gherardi (1939).





În Coana Chiriţa în voiaj de Vasile Alecsandri (1940).

ti vă dar care aveau în ele fie anumite daruri de observaţie, fie un fior de simţire sinceră, ce le apropia de sufletul interpretei şi care au reprezentat etapele fireşti ale evoluţiei unei cariere. Aşa au fost *Sapho* de Daudet, *Soţia statornică* de Sommerset Maugham, rolul mamei din *Flacăra sfântă* a aceluiaşi autor, sau când *viţa tânără înfloreşte* de Björnstjerne Björnson.

În aceeaşi epocă, în afară de piesele pe care le-am jucat în Compania Bulandra-Manolescu-Maximilianătorin şi de care am vorbit, am mai avut ocazia să apar, în reprezentaţie, cam pe toate scenele din Bucureşti. În Compania Excelsior de la Teatrul Modern, la Teatrul Mic, în compania dirijată de Mişu Fotino şi de Bulfinsky, la Teatrul Maria Ventura, şi chiar la… Opera Română.

Desigur că mai toate piesele pentru care colegii mei au făcut astfel apel la mine erau piese străine recente, din acelea care puteau asigura teatrului un succes, şi nu lucrări clasice, de o valoare literară recunoscută dar cu un succes de casă îndoielnic, care ar fi putut periclita existenţa trupei. De aceea nu prezintă interes să insist asupra lor. În zecile şi zecile de roluri pe care un actor le joacă în cariera lui nu pot figura numai capodopere.

Vreau să povestesc doar un episod legat de unul din aceste roluri, fiindcă mi se pare că poate cuprinde un învăţământ.

Repetam la Teatrul Maria Ventura o comedie modernă de: Frederic Lonsdale, *Sfârşitul doamnei Cheeney*. O piesă pe jumătate poliţistă, pe jumătate sentimentală, construită după o formulă la modă în teatrul anglo-american, nu mai rău făcută decât altele care aveau succes la publicul de pe atunci. Se făcuse după ea şi un film, la Hollywood. Într-un cuvânt, teatrul „merg ea la sigur”. Am avut toată grija pentru spectacol. Am aranjat să vedem filmul – care încă nu fusese prezentat în public – şi

în care Norma Shearer juca rolul principal. Mi-aduc aminte că mi-a plăcut o rochie purtată de ea şi am copiat modelul, după fotografiile din film. Era superbă! De altfel toţii actorii erau eleganţi… Numai toalete de seara şi fracuri. Şi ce distribuţie! Timică, PopMarţian, Ionel Ţăranu, C. Toneanu, tot actori de prima mărime, capabili prin prezenţa lor pe afiş să asigure un succes. Iar regia o făcea Soare Z. Soare, regizorul en v*og*u*e, ca*re constituia o garanţie de strălucire pentru spectacol. Mă rog, ce să mai vorbim, mergeam la sigur.

Dar în teatru, când mergi la sigur, intervine totdeauna neprevăzutul.

Soare pregătea în acelaşi timp şi un spectacol la Naţional, şi t întâmplarea a făcut ca premierele să coincidă, la interval de-o zi. Ar fi fost cuminte – de vreme ce premiera de la Naţional nu putea fi amânată – să fie amânată cea de la Ventura, ca să nu se încurce lucrurile. Dar teatrul are imponderabilele lui, care atârnă uneori foarte greu, şi premiera de aici trebuia să fie dată cât mai curând, pentru a umple diferite goluri bugetare. Glasul cuminţeniei n-a avut ecou, căci toţi s-au încrezut prea mult în forţele lor. Şi, în fond, dacă totul ar fi mers bine, povestea n-ar mai avea morală…

S-a hotărât deci că Soare va da premiera la Naţional azi, iar la Ventura mâine. Dar asta însemna că repetiţia generală a piesei de aci trebuia să aibă loc în ziua premierei de la Naţional, când. lui Soare îi era imposibil să se ocupe – de altceva. Şi de aceea nu a existat altă soluţie decât să fixăm repetiţia generală noaptea, după. premiera de la Naţional!

Am început repetiţia la miezul nopţii şi am terminat-o la ziuă! Eram frânţi, morţi de oboseală şi nesomn. A doua zi, ca în zi de premieră: o ultimă pregătire, o încercare de rochie, un racord de text… Nimeni nu s-a odihnit.

În seara premierei, toată lumea era extenuati, nervoasă, fără putere de concentrare. A fost suficient ca cineva să scape în scenă o bâlbâială pentru ca toţi interpreţii, oricât de încercaţi actori erau, să se bâlbâie pe rând. Şi premiera a fost o cădere iremediabilă, din cauza uşurinţei cu care ne bizuisem pe puterile noastre şi cu care călcasem legea fundamentală a teatrului: să menajezi omul, să menajezi forţele actorului, să-l pui în cele mai bune condiţii fizice şi psihice în momentul spectacolului.

E învăţământul pe care l-am tras din această neplăcută întâmplare.

Cât priveşte apariţia mea la Opera Română, ea a fost prilejuită de rolul lui Grisi din *Casa cu trei fete*, pe care Opera a reprezentat-o la Teatrul Liric, un de-şi avea pe atunci sediul, în 1933, sub conducerea muzicală a lui Alfred Alessandrescu, cu Emilia Guţianu, Valentina Creţoiu şi tenorul Nasta, care interpreta rolul lui Schubert. Pentru mine a fost o plăcere să joc cu aceşti admirabili camarazi de teatru, care au făcut tot posibilul să-mi uşureze şi să-mi facă agreabil… debutul la Operă.

Bineînţeles că n-am cântat, ci am jucat rolul ca o partitură de comedie, riscând câteva aproximative vocalize numai ca efect comic. De când jucasem *Romanţa*, în care pigmentasem rolul Rittei cu câteva fraze italiene, era de aşteptat să fiu solicitată şi pentru alte roluri de italiancă. E legea seriilor în teatru! Mi-am transcris singură aproape tot rolul în replici amestecate, jumătate italieneşti şi jumătate româneşti, care au avut foarte mult succes prin coloritul specific pe care îl dădeau personajului. Am reluat rolul, cu aceeaşi plăcere, în 1939, şi el ară. a, s ca o amintire – plină de fărmec dacă nu de consistenţă – în mintea mea şi poate şi în cea a unora din spectatorii care l-au văzut…

Şi pe lângă toate aceste roluri au mai fost; în aceşti

ani, ca şi în toată cariera mea, multe roluri în piese originale. Dar despre acestea se cuvine să vorbesc aparte.

În sêrüiciul literaturii originale

Cred că dragostea pentru literatura dramatică originală s-a născut în mine de mult, din timpul studiilor liceale, din apropierea de clasici, din dorinţa pe care o aveam de a mă dedica studiului literelor, din visul tainic pe care l-am nutrit de a fi eu însămi scriitoare. Mai păstrez încă însemnări din timpul şcolii, versuri „comise” în adolescenţă, toate încercările tinereşti ale jocului cu muzele. Viaţa mi-a purtat paşii pe alte drumuri, dar poate şi fiindcă n-am putut să servesc literatura noastră prin scris am vrut s-o slujesc cel puţin ca artistă.

De aceea n-am pregetat niciodată să joc într-o piesă originală, chiar în epoca în care încurajarea lui D am la şi, mai ales a lui Pompiliu Eliade făcea ca scena să fie năpădită de atâta neghină, menită să îngăduie ca din ea să se aleagă bobul de talent adevărat. Desigur că aceasta presupunea o oarecare doză de abnegaţie, pe timpurile când o piesă originală se juca de cinci sau şase ori. Căci pentru un actor e mult mai plăcut şi mai util, din punct de vedere egoist, să se afirme într-un rol dintr-o piesă de succes sigur şi îndelungat – cum era pe atunci Bernstein sau Bataille – decât să joace, doar de câteva ori, o lucrare nereuşită, ce riscă să arunce şi asupra carierei sale o parte din umbra insuccesului ei. Totuşi n-am căutat niciodată pretexte pentru a fugi de „corvoadă”.

Nu toate piesele acestea mi-au lăsat o amintire egală. Am servit însă cu un egal devotament pe toţi autorii români pe care i-am jucat, adesea debutanţi, în nădejdea că fiecare din aceste piese de debut deschide poarta unei cariere ce va lăsa dâră rodnică în istoria teatrului nostru.

Nu e vina mea dacă găsesc nenumărate roluri de care şi istoria teatrului şi eu însămi am uitat – fiindcă s-au

cufundat în neantul din care erau zămislite – printre cele vreo şaizeci de piese româneşti pe care le-am jucat în cariera mea. (Cred că este, proporţional, cel mai mare număr de roluri din piese româneşti jucat de vreun actor, căci constituie cam patruzeci la sută din totalul rolurilor pe care le-am jucat.) [11]

Dar de unele piese româneşti mă leagă amintiri din cele mai frumoase ale carierei mele. Unele dintre ele mi-au oferit clipe de înălţare, de caldă emoţie şi zvâcniri curate ale inimii. Şi în acest fel m-am legat sufleteşte de opera multor autori români, prin ani de străduinţă, de încordare, de amărăciuni sau bucurii, de luptă pentru un ideal comun. Gândindu-mă la toate acestea, îmi vine în minte un vers al lui Sully Prudhomme, în care se cuprinde foarte bine înţelesul legăturii ce se creează între autorul dramatic şi actorul care-i este interpret:

Le vrai de Lamifié, c'est de sentir ensemble…

Da, m-am legat de mulţi autori români prin părticica din sufletul său pe care interpretul o dăruieşte personajului. De aceea îmi amintesc şi astăzi, de pildă, de emoţia cu care, în 1911, am acceptat invitaţia Societăţii scriitorilor, luând parte la o şezătoare pe care aceasta a dat-o la Sibiu, în cadrul „Astrei”, cu participarea lui Liviu Rebreanu, I. Agârbiceanu, Octavian Goga, Cincinat Pavelescu şi multor alţi scriitori, şezătoare la care am spus versuri. Păstrez încă programul cu autografele participanţilor la acest festival, pe care l-a evocat Caton Theodorian atunci când Societatea autorilor dramatici, în 1927, a avut delicata atenţiune de a sărbători modesta mea contribuţie la promovarea literaturii dramatice originale.

Uneori, în piesa unui debutant, textul vibra de viaţă adevărată şi recunoşteam că, acel tânăr are ceva de spus.

---

11 Vezi anexa I, pag. 353-^-365.

Atunci jucam cu şi mai mare pasiune şi mă bucuram, văzând că piesa merge la un succes pe drept cuvânt meritat. O astfel de amintire preţioasă mă leagă de piesa *Suflete tari*, cu care a debutat în teatru, în 1922, Gamil Petrescu, şi în care am creat rolul Ioanei Boiu.

Era un rol de o psihologie complexă, aşa cum mi-a plăcut întotdeauna să am de înfruntat. Orgoliul de clasă se unea în eroină cu un spirit de aventură de ordin livresc – r ce sublinia artificialitatea vieţii pe care o trăieşte. – iar tăria de caracter pe care îi plăcea s-o afecteze –, şi care nu era în fond decât o cruzime de fiinţă răsfăţată în lux şi huzur – se prăbuşea atunci când slăbiciunea femeii din ea îşi cerca drepturile.

Am căutat să redau această, varietate de sentimente şi să definesc caracterul eroinei prin atitudine, gest, eleganţă, debit şi intonaţie. Contrastul dintre aspectul formal şi dintre conţinutul sufletesc al personajului mi s-a părut calea cea mai bună pentru a-l caracteriza, şi cred că am reuşit să servesc opera lui Camil Petrescu, care a avut un succes ce i-a statornicit de la început valoarea de creator.

Camil era un autor pretenţios şi un om de o sinceritate totală. Mi-a refuzat ani de-a rândul piesa *Act veneţian*, pe care ţineam s-o joc, pentru că nu mă socotea potrivită pentru rol. Şi nu se jena să mi-o spună! De aceea am preţuit cu atât mai mult dedicaţia cu care a întovărăşit exemplarul pe care mi l-a oferit, atunci când a publicat piesa: „Doamnèi Maria Filotti, acest exemplar din piesa pe care a dus-o la biruinţă, mai mult decât oricine, cu admiraţie şi prietenie, Camil Petrescu”.

Dacă Ioana Boiu este un tip de aristocrată, oarecum înrudită cu eroinele fatale pe care le jucasem în prima parte a carierei mele (şi. cred că de aceea am şi fost distribuită: e umil din puţinele avantaje pe care le-am tras

de pe urma lor!)”, alte roluri de care îmi aduc aminte cu plăcere constituie, în ansamblul lor, un fel de galerie a burgheziei româneşti de diverse categorii, dintre cele două războaie. Astfel sunt rolurile din *Florentina* (1931)

şi *Gaiţele* (195Ô) de Alexandru Kiriţescu, cele două roluri pe care le-am jucat în *Ion al Vădanei* de Nicolae Kiriţescu (în 1937, în turneu, am jucat pe Marguerite Ploeşteanu, iar în 1945, la Teatrul Maria Filotti, pe Smararida Grozeanu), rolul Stăvăroaiei din *Ibn Anapoda* de G: M. Zamfirescu (jucat în 1947 la Teatrul Nostru, cu Dina Cocea, Jenică Constantinescu şi Dina Mihalcea, în direcţia de scenă a lui Mihai Zirra), sau roluri cu totul recente, ca cel din *Patriotica română* de Mirceaştefănescu (deşi nii cred că este rolul pe care de ani de zile îl rugasem să-l scrie pentru mine), sau Adela din *Citadela stărâmată* de Horia Lovinescu.

În afară de Adela – care, deşi e unitară în abjecţiunea ei, are o gamă variată de faţete psihologice ce-i atestă caracterul josnic – celelalte personaje din această categorie erau în general construite pe o singură coordonată. De la un rol la altul mi se punea cu ele numai problema de a preciza, pentru fiecare personaj, locul lut în ierarhia burgheză şi a face simţită, în comportarea s-a treapta de evoluţie la care se găseşte în această ierarhie sociala.

Cel mai complex dintre toate mi s-a părut Florentina, chiar dacă în opera atât de valoroasă a lui Alexandru Kiriţescu piesa aceasta nu este cea mai realizată. Personajul principal era însă desenat de o mână de mare autor dramatic.

Ca stare civilă eroina piesei e o bucureşteancă periferică, al cărei soţ urmăreşte, la o mină din Ardeal, o ipotetică îmbogăţire. În lipsa lui de acasă, Florentina duce o viaţă de petreceri, iar pe cele două fete (cea mai mare

are paisprezece ani), ce au toate şansele să devină şi ele, mâine, nişte Florentine, le lasă în grija unei servitoare destrăbălate, care le face „educaţia” în colaborare cu iubitul ei, un plutonier:

Florentina, mică burgheză care visează să fie mai mult decât atât, aşa cum soţul ei se visează bogat, vrea să pară altceva decât este. Mai tânără, mai bogată. De aceea minte neîncetat, ca să se valorifice, să se întinerească, să se laude. De aceea vrea să placă şi e cochetă până la ne ruşinare. Şi fiindcă e vulgară şi lipsită de gust, când vrea să pară elegantă îmbrăcămintea ei va trebui să fie stridentă, ca să corespundă voinţei sale de a ieşi în relief. Pentru a părea mai tânără, îşi prezintă fiica mai mare drept soră. Pentru a se convinge că mai poate place, aproape că se aruncă de gâtul unui tânăr care intră pentru prima oară în casă, şi asta sub ochii speriaţi ai soţului, în ciuda riscului, doar pentru vanitatea de a-l simţi prins în mrejele cochetăriei şi feminităţii sale. Iar mai apoi îşi introduce iubitul în casă, tot sub ochii soţului, numai din dorinţa de a înfrunta primejdia şi a putea spune: „Una-i Florentina!”

Era în adevăr un rol menit unei compoziţii în care actorul să simtă bucuria creaţiei. Şi poate că tocmai această hipertrofie a personajului principal dăuna economiei piesei, făcând să se piardă valoarea satirei sociale a mediului, căruia Florentina îi datora de fapt păcatele sale, totul reducându-se în aparenţă doar la descrierea unui „caz” particular.

În altă ordine de idei voi menţiona şi unele roluri din piese istorice, cum au fost *Bizanţ* de Mircea Rădulescu, sau *Doamna lui Ieremia*, poate singura care a avut succes dintre numeroasele piese scrise de Nicolae Iorga. Cât priveşte *Bizanţ*, care a constituit unul din succesele teatrului original în decada 1920 – 1930, ea nu depăşea

nivelul unei melodrame istorice, un Sardou pus în versuri sforăitoare. Două din acestea ajunseseră să circule în teatru, ca un dicton utilizat în ironie de câte ori era ceva de bagatelizat:

Căci politica cea bună, în asemenea momente.

Este de şi nu recurge la mijloace violente!

ceea ce n-a împiedicat ca piesa să se joace de peste cincizeci de ori în prima stagiune, de tot atâtea ori într-un lung turneu ce l-am făcut cu ea – şi să se mai reia apoi în alte câteva stagiuni. Cred că motivul principal era spectaculosul pe care îl oferea, şi care a fost valorificat din plin în montarea bogată, fidelă ca reconstituire istorică, de care s-a bucurat la Naţional, în decorurile lui Traian

Cornescu. Costumele somptuoase realizate de lorica 3 cirţan – această adevărată artistă a costumului, al cărei aport a fost adesea hotărâtor pentru atâtea Succese ale Naţionalului – erau lucrate în broderii reproduse după documente ale epocii, pe care le cercetasem împreună; cu migală şi pasiune. Iar distribuţia strălucită a premierei – în frunte cu Aristide Demetriade, Gh. Ciprian, Iancu Petrescu – contribuise şi ea la succesul piesei.

Făcând abstracţie de mediocritatea lucrării, am jucat însă pe împărăteasa Teofana cu plăcere. Nu numai fiindcă piesa a avut succes sau fiindcă rolul îmi oferea ocazia unei pasionante documentări istorice – care mă cufundase cu oroare în lumea de intrigă şi cruzime a Bizanţului în decadenţă – dar mai ales fiindcă îmi punea anumite probleme de interpretare.

N-am prea avut ocazia în cariera mea să joc tragedie, fiindcă repertoriul teatrului n-a avut decât rareori curajul să se apropie de acest gen. În afară de reprezentaţiile date de Agatha Bârsescu, pe vremuri, în afară de *Fedra* pe care a cerut-o Marioara Ventura, în afară de *Cidul*, de *Electra* şi de *Oedip-rege*, nu-mi aduc aminte de multe tragedii clasice

jucate la Naţional. *Andromaca* a ajuns doar până în foaierul de repetiţie, şi rolul care-mi fusese distribuit a ajuns în sertarul meu. Era o gravă lacună această lipsă de curaj în a trage consecinţele la care te obligă rostul educativ al Teatrului Naţional. Căci, de frica unui insucces, clasicii tragediei rămâneau în bibliotecă, publicul nu-i cunoştea, iar actorii tineri erau lipsiţi de unul din cele mai importante mijloace de desăvârşire a măiestriei teatrale.

Tocmai de aceea a trebuit să mă mulţumesc a juca tragedie măcar în această formă aluzivă, căutând să rezolv, în rolul împărătesei Teofana, unele probleme de ţinută, de gest şi atitudine, de rostire a versului, pe care numai tragedia în versuri le poate pune şi fără a căror trăire pe scenă meseria şi personalitatea unui actor nu se pot desăvârşi.

Ceea ce personajul Teofanei oferea ca element decorativ a tentat pe câţiva pictori: Jean Steriade, Kimon Loghi şi Aurel Bordenache au început fie care câte urî portret al meu în acest rol. Dar ele au avut o poveste cu peripeţii triste, căci şi cel al lui Bordenache şi cel al lui Steriade au fost distruse în bombardamentele naziste din august 1944. Portretul făcut de Bordenache – o pânză de mari proporţii, greu de transportat – ce fusese lăsat pe locul său din holul Teatrului Naţional, sus, pe scara cea mare ce ducea la loji, a ars şi el în incendiul care a distrus teatrul. Iar portretul început de Jean Steriade, la care pictorul găsea veşnic ceva de adăugat spre a-l desăvârşi, se afla în atelierul său, care a fost şi el lovit. de bombe în aceeaşi împrejurare. Astfel a dispărut şi a doua imagine a Teofanei şi mi-a rămas numai pânza lui Kimon Loghi, mai mult o compoziţie sugerată de personaj decât un portret al meu.

Când mă gândesc la arta incomparabilă de portretist a lui Steriade şi la felul cum el a eternizat chipul lui,

Brezeanu în rolurile sale Cetăţeanul turmentat şi Ion, îmi pare rău că n-a ales pentru portretul meu un rol mai reprezentativ. Poate că atunci ar fi scăpat de ghinionul care a urmărit-o pe Teofana… Regretul meu e cu atât mai mare cu cât mai toate portretele ce mi-au fost făcute în cursul anilor au avut mai mult un interes documentar decât o valoare artistică în sine.

Dar dintre toate piesele româneşti pe care le-am jucat, rolul cel mai drag mi-a fost cel din *Scrisoarea pierdută* (pe care îl însoţesc în amintirea mea şi de Veta din *o noapte furtunoasă*, jucat după ce-am plecat de la Teatrul Naţional).

Molière se poate juca în multe feluri, cu viziuni şi concepţii poate egal de valabiledar atunci când îl vezi jucat în „casa lui Molière”, la Comedia Franceză, simţi că acea concepţie de joc are un ritm şi un parfum aparte, care constituie ceea ce se cheamă „tradiţia molierească” şi care e făcută mai ales din coeziunea, din angrenarea perfectă a întregului ansamblu într-o viziune şi un stil de joc unitar.

Acest lucru nu se dobândeşte decât prin trecerea treptată, de la o generaţie la alta, a unei anumite înţelegeri a textului, pe care însă fiecare generaţie o modelează după felul de a juca al epocii şi fiecare interpret după. posibilităţile sale. Niciodată nu intervin acolo schimbări totale de distribuţie. Înnoirile se fac treptat, în cursul anilor, la reluările succesive ale piesei, în care artiştii noi vin să joace alături de cei din vechea echipă, după ce-au văzut şi judecat jocul. celor care i-au precedat. În felul acesta trecerea de la o distribuţie la alta se face progresiv, cu preluarea treptată a concepţiei. de bază a rolului, căruia i se adaugă modalităţile moi de joc ce decurg din optica teatrală a epocii – şi ea în neîncetată devenire – cât şi din posibilităţile, fireşte deosebite, ale fiecărui interpret.

— Cred că acesta este şi mecanismul „tradiţiei”

create la Teatrul Naţional în ce priveşte opera lui Caragiale şi care a făcut ca prima noastră scenă să fie în adevăr „casa lui Caragiale”, aşa cum. Comedia Franceză este „casa lui Molière”. Şi n-am văzut denumire mai potrivită şi mai organică decât aceea care s-a dat Teatrului – Naţional, cu prilejul centenarului marelui dramaturg: Teatrul Naţional „I. L. Caragiale”.

— Numele sancţiona o stare de fapt.

De când intrasem în Teatrul Naţional piesele lui Caragiale fuseseră reluate de mai multe ori şi distribuţiile lor succesive – datorită mecanismului înlocuirii treptate a interpreţilor – păstraseră pecetea stilului de – joc imprimat de autor, în care însă mai târziu – mai ales în anii din preajma celui de al doilea război mondial – se strecuraseră abile denaturări, inspirate de o ideologie politică reacţionară…

În 1904, de curând intrată la Conservator, am văzut o distribuţie care mai cuprindea câţiva intdrpreţi din cea iniţială, cu Nottara în Tipătescu (jucat de mai mulţi ani alternativ cu Demetriade) v Iancu Nictilescu în Caţavencu şi G’atopol în Farfuridi. Soreanu era Pristanda, Achille era Trahanache, Th. Petrescu juca pe Dandanache, Carussy pe Brânzovenescu. Cât priveşte pe Iancu Brezeanu, el putea fi considerat ca un al doilea – creator ial Cetăţeanului turmentat. Levanda-Crissenghy-4 care preluase rolul de la

Aristizza Romanescu – era Zoe. Această distribuţie era aceeaşi ca în 1900.

În 1906 juca aproape aceeaşi distribuţie, cu Demetriade în Tipatescu (ca şi în 1900), Nottara trecându-i rolul definitiv. Reapare în Trahanache creatorul rolului, Iancu Petrescu, iar Ciucurette este Dandanache. Zoe e interpretată alternativ de Levanda-Crissenghy şi de Maria Ciucurescu. 1

În 1908, Maria Ciucurescu rămăsese singura

interpretă a Zoiei. Belcot (intrat de doi ani în Teatrul Naţional) era un admirabil Dandanache, Mihalescu (alt tânăr) făcea o excelentă compoziţie în Brânzovenescu. În rest, aceeaşi distribuţie. În 1911 – 1912, când afişul purta menţiunea *Pentru sărbătorirea domnului I.*L. *Cardgiale*, o singură modificare în distribuţie: Vasile Toneanu apare în Farfuridi.

În 1912 – 1913, Davila aduce pe afiş, în aceeaşi stagiune, toate piesele lui Caragiale: *Scrisoarea*, *Noaptea* (jucată cu *o soacră*), *D'ale carnavalului* şi *Năpasta*/ Distribuţia *Scrisorii* era aceeaşi.

În 29 februarie 1916, când se joacă pentru a suta oară *Scrisoarea pierdută*, într-un spectacol festiv, distribuţia e identică. În actele III ŞI IV, în rolurile de cetăţeni şi alegători, au apărut toţi artiştii Teatrului Naţional şi acest lucru, anunţat pe afiş, a avut un mare răsunet, care à determinat repetarea lui la şapte spectacole succesive.

Reluată în răstimpuri, *Scrisoarea pierdută* ajunsese însă, după atâţia ani de la premieră (peste treizeci), numai la o sută de spectacole – cifră cu care deţinea – totuşi recordul spectacolelor unei piese pe scenele noastre! A trebuit să intervină în zilele noastre această radicală schimbare a atitudinii faţă de teatru pe care o trăim şi care a determinat în ultimii ani crearea unui public nou, atât cantitativ cât şi calitativ, pentru a se putea ajunge la marele număr de spectacole din teatrul de azi.

După primul război mondial, Iancu Petrescu, Vasile Toneanu, Iancu Brezeanu, Aristide Demetriade, Maria Ciucurescu rămân ca piloni ai vechii distribuţii. Aurel Athanasescu juca acum pe Tipatescu alternativ cu Demetriade, preluând de la acesta tradiţia rolului, Ion Manu apare în

Dandanache, ion Morţun în Pristanda (pe care îi mai

joacă încă şi Soreanu), Mircea Pella în Caţavencu iar în Brânzovenescu apare Săvulescu, care mai târziu, după ce a jucat de atâtea ori alături de Iancu Petrescu, va intra în rolul lui Trahanache. Ion Sârbul începe să joace pe Cetăţean alături de Iancu Brezeanu. Actorii mai tineri se pregăteau astfel să preia creaţia predecesorilor Ion Din păcate, ei se lăsau uneori îndrumaţi pe linia greşită a prezentării personajelor caragialeşti drept simple tipuri de mahala, interpretare care sărăcea conţinutul de idei al piesei, diminuând virulenţa satirei, îndreptată de marele dramaturg împotriva moravurilor politicianiste ale orânduirii burgheze.

Am preluat, în 1923, rolul Zoiţichii de la marea mea colegă Maria Ciucurescu şi mi-amintesc de câtă emoţie am fost cuprinsă.

Maria Ciucurescu imprimase rolului marea ei personalitate, comicul ei firesc, simplu, generos, în aşa măsură că făcuse să se uite celelalte mari interprete ale rolului dinaintea ei şi multă lume – uitându-i vârsta, care făcea lucrul imposibil – o socotea creatoarea rolului.

Să vin să joc după „Ciucureasca” mi se părea o absurditate, mai ales că eram departe de a fi convinsă că rolul intră în mijloacele mele. Jucasem atâtea cochete elegante şi atâtea prinţese încât mă temeam că, fără voia mea, voi păstra intonaţiile artificiale ale acestor eroine de salon într-un rol care pulsa de viaţă reală şi cerea autenticitate.

Am crezut chiar că această distribuire e o lovitură calculată ca să mă compromită şi… am plâns cum se cuvenea. Dar directorul a rezistat cu fermitate. Iar Paul Gusty, regizorul piesei, mi-a argumentat pe bună dreptate că şi Zoiţica e o cochetă – dovadă scena cu Tipătescu, în care încearcă să-l convingă să accepte candidatura lui Caţavencu, cu arme care provin din arsenalul seducţiunii

feminine – şi că, în plus, e o „cucoană” elegantă, ducând judeţul de nas, o adevărată căpetenie politică locală. Voi avea deci ocazia să întrebuinţez în rol posibilităţile mele – adaptate bineînţeles la mediul piesei şi la tonul de comedie – şi astfel voi putea da o interpretare neinâluenţată de cea a Mariei Ciucurescu, fiindcă va fi construită cu alte mijloace.

Argumentele sale m-au convins şi mi-au dat din nou prilejul – pentru a câta oară în cariera mea? – să simt binefăcătoarea influenţă a acestui mare însufleţitor care a fost Paul Gusty. În şaizeci, de ani de activitate teatrală, printr-o inteligenţă veşnic trează, o erudiţie teatrală strălucită şi o experienţă incomparabilă, cu înţelegerea sufletului său cald, el a dăruit neîncetat, fiecăruia, din ştiinţa sa, a cizelat cuvântul şi gestul, a reliefat posibilităţile latente de expresie artistică. În umbra marii sale modestii el a făurit astfel un buchet de maeştri ai scenei, aşa cum seva ascunsă a pământului se dovedeşte dătătoare de viaţă şi putere prin roadele sale bogate. Gândindu-mă la el, nu pot decât să înscriu aci cuvintele pe care i le-am spus odată: „Maestre al maeştrilor, iată lumină din lumina dumitale”…

Ideea de a încerca o interpretare personală, în limitele tradiţiei caragialeşti pe care Naţionalul o transmitea din generaţie în generaţie de actori, m-a făcut să mă apropii cu emoţie şi pasiune de minunatul rol din *Scrisoarea pierdută*, conştientă că el reprezintă în cariera mea o cotitură către un gen nou de roluri, cele de comedie.

Între contesa Almaviva din *Nunta lui Figaro*, *Hedda Gabler*, regina Elisabeta din *Maria Stuart* de Schiller şi Zoiţica, – roluri pe care le-am jucat cam în aceiaşi ani 1922 – 1924, este o deosebire atât de radicală încât ea mă obliga la o adâncire tot mai mare a mijloacelor mele de expresie…

Poate fiindcă munca a fost grea şi emoţia mare, poate fiindcă ea a fost încununată de succes, desigur însă că mai ales pentru toată bucuria pe care mi-o dădea bogăţia de posibilităţi ce mi le oferea, am considerat acest rol ca unul din cele mai bune din cariera mea.

Am început spectacolul cu inima strânsă, cu un trac teribil, care a dispărut abia la sfârşitul actului I, după scena în care Zoe leşină la intrarea lui Trahanache.

Mă gândisem mult la această scenă, care mi se părea foarte importantă pentru definirea personajului. Femeia aceasta autoritară, sigură de ea, care e o „forţă” politică a oraşului şi a judeţului şi care-i spune lui Tipătescu „îl aleg *eu* pe Caţavencu”, este de necrezut să poată leşina în adevăr, fiindcă se teme să n-o descopere conu Zaharia. Acest leşin e doar un „tertip”, o armă din arsenalul vicleniei feminine, pe care probabil că Zoe a mai întrebuinţat-o de multe ori. Leşin fictiv, aşa cum spune Caragiale: cade „ca leşinată” şi aşa cum se şi juca de altfel. Dar dacă este făcut *ca să impresioneze*, urmărind efectul asupra privitorilor, atunci trebuie ca acest efect să fie cât mai puternic şi deci să nu avem un leşin pur şi simplu, ci un leşin acompaniat de orchestraţia temperamentală firească pentru o femeie care uzează voit de asemenea mijloace.

M-am hotărât deci să acompaniez acest leşin de o mică criză de nervi, cu „istericalele” respective. Ţipetele scurte şi repetate, cu mici zvâcniri din mâini şi din picioare, cu ochii daţi peste cap, au constituit un plus de definire a personajului, adică un adaos personal care nu ieşea din linia tradiţională a rolului. Dar ele au constituit şi un „efect” – care a trezit hohote de râs şi aplauze în sală. Aceasta a făcut să-mi dispară cu totul tracul, căci simţeam că am câştigat partida, că publicul mi-a dat adeziunea sa, recunoscând că eram în adevăr Zoe. Şi sunt foarte fericită

să văd că acest efect a rămas în tradiţia rolului, care se joacă şi astăzi cu mica mea criză de nervi.

Am jucat pe Zoe în reluările permanente, până la plecarea mea din Teatrul Naţional, timp de cincisprezece ani, cu bucuria de a vedea că m-am integrat şi eu în marea tradiţie caragialească a echipei Naţionalului, şi că am putut duce mai departe şi trece urmaşelor mele această nobilă tradiţie. 5

Mărturisesc sincer, s-a întâmplat uneori, în cursul acestor ani, ca vreun critic ce voia cu tot dinadinsul să-mi fie dezagreabil, să scrie că în cutare rol am avut accente care aminteau de Zoe. În primul moment, lucrul m-a supărat adânc, fiindcă ştiam că e un neadevăr. Dar gândindu-mă mai bine, mi-am dat seama că, în fond, criticul veninos recunoştea astfel cât de mult mă identificasem cu rolul din *Scrisoarea*. Şi aceasta nu putea decât să mă onoreze.

În cele aproape două sute de spectacole în care am jucat pe Zoe, am avut ca parteneri pe Aristide Demetriade şi pe Aurel Athanasescu în Tipătescu, pe Iancu Petrescu în Trafianache, pe Ion Morţun şi Nicolae Soreanu în Pristanda, pe Ion Manu în Dandanache, pe Ion Brezeanu în Cetăţeanul turmentat, atâţia interpreţi desăvârşiţi…

Cu câtă dragoste mi-aduc aminte de acele seri…

De câte ori veneam la spectacol, oricât ar fi fost de devreme, îl găseam pe „Nenea Iancu” Brezeanu gata îmbrăcat şi grimat. Nenea Iancu interpretase rolul Cetăţeanului sub privirea aprobatoare a lui Caragiale şi continuase să-l joace neîntrerupt, de vreo patruzeci de ani. Ne dădeam cu toţii seama că, întrupată în arta lui, şcoala de teatru a lui Caragiale continua să trăiască, de atâţia ani, pe scena Naţionalului şi că, strânşi în jurul lui, actorii mai tineri crescuseră în această atmosferă şi erau acum. gata să trapsmită şi altora aceeaşi viziune de autentic

comic românesc. De aceea toţi îl priveam, cu un fel de tandră veneraţie, ca întruchiparea vie a tradiţiei în familia noastră teatrală. Cabina lui şi a mea erau vecine, despărţite de un mic vestibul comun, chiar lângă scenă – spre „grădină”, cum se spune în limbajul teatral pentru a desemna partea din dreapta a scenei, când priveşti spre public, cea din stânga fiind partea spre, [12]curte”.

Cum nu avea nicio schimbare de costum, nenea Iancu stătea mereu cu uşa deschisă, iar când mă vedea venind îmi lansa întotdeauna, cu accentul Cetăţeanului turmentat:

— Bună seara, coană Zoiţico!…

Într-o seară, răspunzând la salut, am văzut pe masa lui de machiaj o sticlă de vin şi l-am întrebat mirată:

— Ce faci cu sticla, nene Iancule?

La care, cu tonul mucalit cu care-şi lansa glumele celebre, Brezeanu îmi răspunse, făcând aluzie la rolul său:

— Ce să fac, Miţo? Mă deghizez!

Mirarea mea este explicabilă, fiindcă nenea Iancu, a cărui reputaţie de adept al lui Bacchus era pe cât de bine stabilită pe atât de exagerată, nu bea niciodată înainte de spectacol. Niciodată, în nenumăratele dăţi când am jucat cu el, nu l-am văzut cu adevărat „deghizat” în rolul Cetăţeanului turmentat.

Cred că reputaţia aceasta – la care contribuiseră mai ales glumele, anecdotele şi caricaturile din *Furnica* prietenului său Ranetti – îl amuza şi că se distra chiar s-o întreţină, fiindcă făcea oarecum parte din „legenda” sa şi avea şi ea un mic rol în extraordinara sa popularitate. Ea era legată şi de reputaţia sa – mult mai justificată – de om spiritual. În adevăr, vorbele de spirit ale lui Iancu Brezeanu au rămas celebre şi poate că adesea aceasta a

---

12 Aceste expresii au rămas în teatru de pe vremea lui Molière, cînd ele desemnau cele două laturi ale scenei teatrului construit, la Versailles, între curtea şi grădina palatului.

făcut să i se atribuie chiar şi glume care nu-i aparţineau. Am avut însă ocazia să aud una din replicile sale caustice şi spontane, într-o împrejurare care mi-a arătat că, în materia aceasta, reputaţia lui Brezeanu era pe deplin meritată.

Era sub directoratul lui Pompiliu Eliade. Plecând de la o repetiţie – târziu, aproape de ora începerii spectacolului de seară – şi ieşind din scenă pe coridorul lojilor am văzut înaintea mea pe Eliade, care se îndrepta şi el către foaierul de la intrare, spre a ieşi în Calea Victoriei. Era aproape întuneric pe coridor, mă aflam la câţiva paşi în urma lui şi nu mă văzuse. La un moment dat, din partea cealaltă apare nenea Iancu Brezeanu, care venea la spectacol. Din cauza miopiei sale şi a întunericului, Brezeanu mergea încet şi şovăitor. Probabil însă că Pompiliu Eliade, sub influenţa „reputaţiei” lui nenea Iancu, a crezut altceva. Şi oprindu-se faţă-n faţă cu el, luând tonul cel mai profesoral şi pedagogic, îi spuse:

— Vai, domnule Brezeanu, nu-i păcat de talentul dumitale? Gândeşte-te că ai să-ţi pierzi vederea dacă nu te laşi de băutură!

La care, cu accentul lui inimitabil, nenea Iancu îi răspunse:

— Se poate, domnule director, dar nu face să neglijez un edificiu întreg pentru nişte păcătoase de ferestre!…

În 1941, la jubileul de trei sute de spectacole ale *Scrisorii pierdute*, am fost invitată de Teatrul National să joc rolul Zoiei la spectacolul festiv. Aceasta a fost pentru mine o mare bucurie, căci aveam în jurul meu mulţi actori mai tineri în mijlocul cărora eu făceam acum figură de reprezentantă a „vechii gărzi”. Alături de ei mă gândeam că, de la 1922 când preluasem eu rolul şi când piesa era trecută cu puţin de o sută de spectacole – şi până în 1941, adică în mai puţin de douăzeci de ani, piesa se jucase de

încă două sute de ori, pe când în primii treizeci de ani de la premieră nu avusese decât o sută de spectacole. Măsurăm progresul relativ pe care-l făcuse teatrul nostru în câştigarea unui public mai larg, dar în acelaşi timp îmi dădeam seama că ritmul acestui progres era mult prea încet. Abia astăzi, însă, înţeleg că acest progres n-a putut lua avântul incomparabil pe care-l trăim, decât atunci când s-au creat în adevăr condiţiile pentru ca teatrul să fie al celor mulţi.

Turnee

Mi-a plăcut întotdeauna viaţa de interior, o casă aranjată cu gust în care să-ţi fie drag să stai, colţişorul în care te faci ghem ca să citeşti o carte frumoasă, lucrurile de care te leagă amintiri şi care îţi opresc ochii atunci când te uiţi în jur, perspectiva familiară pe care o întâlneşti mereu dacă îţi arunci ochii pe fereastră. Când mă întorceam dintr-o călătorie, în care mă îmbătasem de frumuseţe vizitând muzee, cercetând vechi locuri istorice sau văzusem spectacole de o artă desăvârşită, primul sentiment pe care îl trăiam, când deschideam uşa şi intram, îmi smulgea de pe buze aceleaşi cuvinte: „Tot mai bine e acasă!”

Şi totuşi viaţa, care de atâtea ori m-a silit să fac tocmai ce nu voiam, mi-a jucat şi aici o festă. Fără a mai vorbi de micile turnee din timpul Conservatorului şi al primului meu an de teatru, am făcut mai târziu în cursul carierei mele vreo douăzeci de turnee mari, colindând câte patruzeci, cincizeci de zile toate oraşele ţării, şi jinduind cu nerăbdare să-mi regăsesc căsuţa. O muncă grea şi ingrată, căci pe acea vreme condiţiile în care se juca în turneu nu aveau nimic comun cu condiţiile în care trebuie să se exercite arta noastră.

În afară de prea puţine oraşe unde erau săli de teatru adevărate, mai peste tot erau nişte improvizaţii. Chiar şi

sălile înadins construite pentru spectacol erau aproape totdeauna ţinute de proprietarii lor într-o stare de cumplită degradare, căci ei nu se gândeau decât la câştig şi nu se preocupau de condiţiile în care joacă actorul. Ce le păsa, de vreme ce ştiau că, neavând unde juca în altă parte, va trebui să accepţi situaţia, iar chiria şi-o vor încasa în orice caz? Chirie deseori exorbitantă, care îţi mânca cel puţin un sfert din reţetă. În schimb, aceste aşa-zise teatre ofereau actorilor, drept cabine, în cel mai bun caz două chiţimii, la care uneori ajungeai trecând prin curte şi în care trebuia să se înghesuie toată trupa pentru a se îmbrăca, bărbaţii într-o parte, femeile în alta, cu despărţituri improvizate. Cu chiu, cu vai reuşeam să-mi creez o despărţitură personală, un colţ numai al meu.

Căci n-am putut niciodată să mă pregătesc de spectacol decât singură în cabină. Dacă nu mă pot reculege înainte de a intra în scenă, să-mi concentrez gândurile, să-mi uit necazurile şi preocupările, să ies din mine şi să „intru în pielea personajului", treptat, pe măsură ce mă grimez, nu sunt în stare să joc cum trebuie şi îmi fac meseria mecanic. Eu sunt cea dintâi care simt asta în scenă şi sufăr, deşi publicul poate nu-şi dă seama întotdeauna că rolului îi lipseşte ceva...

Îmi amintesc cu groază de scenele acelea excesiv de mici, la care trebuia să-ţi adaptezi în fiecare seară mişcările, care nu aveau nici mobile, nici decoruri potrivite, în care rochiile tale aduse de la Bucureşti făceau un contrast penibil cu străvechiul „salon" găsit la faţa locului, unde scândurile trosneau de câte ori te mişcai, şi de sălile cu proporţii absurde, lungi ca un hambar, în care ţi se pierdea vocea, sau lipsite de vizibilitate, silind publicul să se mişte mereu spre a putea vedea, şi provocând un neîncetat scârţâit de scaune...

Aproape în niciun teatru din provincie nu aveai

posibilitatea de a crea atmosferă, prin lumina adecvată, căci aproape nicio scenă nu avea reflectoare, ci doar un biet jgheab de tinichea, în care ardeau câteva becuri obişnuite şi care era denumit pompos „rivaltă”, dacă aveai cu ce să-l atârni sus, sau „rampă”, dacă zăcea la picioarele tale.

Jucând astfel – în ciuda deceniilor care trecuseră – nu eram, în fond, prea departe de situaţia înaintaşilor noştri din epoca, mişcător evocată de Mircea Ştefănescu, a lui Matei Millo şi a „Căruţei cu paiaţe”... Cât priveşte oficialităţile vremii, puţin le păsa de starea sălilor de teatru din provincie şi de condiţiile în care actorii erau siliţi să-şi exercite profesiunea, sau de nenumăraţii paraziţi care în fiecare oraş le exploatau munca, percepând tot felul de procentaje şi de „cheltuieli”, ce făceau ca din reţeta încasată să nu rămână trupei decât o parte derizorie.

Nu. Nu era nicio plăcere să joci în asemenea condiţii şi dacă actorii mergeau în turnee o făceau de cele mai multe ori fiindcă nu aveau încotro, siliţi de nevoia de a-şi agonisi viaţa, fie şi în aceste condiţii. Şi găseau o consolare doar în conştiinţa că totuşi îndeplineau adesea, chiar şi în acest fel, menirea lor de răspânditori ai culturii.

Paşii mei pe drumurile atâtor turnee au fost minaţi tot de încurcături materiale. Mă obsedase adesea, în anii tinereţii, tristul sfârşit de viaţă al – atâtor mari artişti de pe vremuri care, la bătrâneţe, erau zvârliţi în braţele nevoilor de scrobita inepţie a diriguitorilor oficiali, lipsiţi de conştiinţa datoriei lor faţă de valorile artistice ale ţării... Durerosul apus al acelei incomparabile stele a teatrului care a fost Aristizza Romanescu mă impresionase adânc. Îmi jurasem mie însămi să fiu destul de grijulie ca să evit clipa amară când va trebui, ca profesoara mea, să aduc aminte „măririlor” vremii cine am fost, spre a obţine un ajutor menit să completeze pensia de mizerie pe care

Statul o acorda artiştilor de pe vremuri, cu birocratică indiferenţă faţă de valoarea, gloria şi meritele lor.

M-am hotărât deci să-mi fac o casă, în care să ştiu că-mi voi petrece bătrâneţea liniştită. M-am înglodat însă în atâtea datorii încât n-am mai avut, de atunci, o clipă de linişte, silită cum eram să dau din colţ în colţ ca să plătesc banii împrumutaţi cu dobânzi oneroase, pentru terminarea construcţiei, la diferitele „Case de credit” de pe vremuri. Tot ce izbuteam să câştig în turneele făcute în cursul anilor nu ajungea însă pentru a acoperi ceea ce datoram „şi abia odată cu naţionalizarea băncilor am putut scăpa de coşmarul „ratelor”, care m-au urmărit mai bine de douăzeci de ani.

În aceste condiţii, e lesne de înţeles de ce am considerat acele turnee ca o povară, ce mi-a mâncat mulţi ani de viaţă. Şi totuşi, s-au legat de ele şi unele amintiri frumoase, care îmi apar pe primul plan acuma, când timpul a estompat necazurile.

Astfel, îmi aduc aminte că cel dintâi dintre ele, un turneu făcut în vara anului 1921, a prilejuit – în împrejurări nu lipsite de umor şi de pitoresc – începutul prieteniei mele cu Sonia Cluceru.

Sonia – căreia totdeauna publicul i-a spus, în alintare parcă, pe numele ei cel mic – mi-a fost dragă de la intrarea ei în Teatrul Naţional şi am apreciat-o de la prima ei apariţie pe scenă. Eram convinsă că va avea un viitor strălucit, deşi ani de zile a fost ţinută pe nedrept în roluri mici, înainte ca talentul ei să se impună aşa cum merita.

Ne-am legat sufleteşte îndata ce am avut prilejul să vieţuim în apropiere una de alta, să ne cunoaştem micile slăbiciuni şi să pătrundem în tainiţele inimilor noastre.

Turneul acela era organizat din iniţiativa colegului nostru Ciprian, care era proaspăt căsătorit şi care, unind utilul cu agreabilul, îşi făcea cu ocazia aceea… voiajul de

nuntă. Mă hotărâsem să plëc cu inima strânsă, neliniştită, fiindcă trebuia* să-mi las copilul acasă şi ştiam că o să mă chinuiască grija şi dorul de el.

Eram e. u totul cinci persoane: Ciprian cu tânăra sa soţie, Sonia, eu şi suflerul Duţulescu. În aceste condiţii e. lesne de înţeles de ce, din prima zi, Sonia şi cu mine ne-am petrecut aproape tot timpul împreună, dormind în aceeaşi cameră, ducându-ne laolaltă grija cazării la fiecare etapă a itinerariului şi înfruntând împreună micile necazuri sau marile neplăceri inerente deplasărilor cu clasa a III-a, în trenurile personale care ne transportau zilnic din oraş în oraş.

Dacă brava şi răzbătătoarea Sonia nu ar fi fost lângă thine, cu caracterul ei de om sincer, cinstit şi generos, cu optimismul şi voioşia ei înţeleaptă, cu sângele ei rece faţă de toate întâmplările tragicomice ale acestui turneu, nu ştiu dacă aş fi putut rezista până la capăt. Dar ea era veşnic cu surâsul pe buze, când ironică şi când îngăduitoare faţă de năzdrăvăniile ce se întâmplau şi care – dată fiind starea mea sufletească – pe mine mă indispuneau, în timp ce pe dânsa o făceau să râdă.

Mi-aduc aminte că, în toate oraşele unde ajungeam, găseam afişele noastre sufocate de aprigul afişaj al unui circ cu renume pe atunci şi care ne concura sever.

Ne aflam în nordul Moldovei. În itinerar aveam şi oraşul Suceava unde, după multă alergătură, am reuşit să găsim o cameră la un hotel-han, foarte departe de centru şi de teatru.

După ce ne-am odihnit puţin, am plecat cu Sonia spre teatru destul de devreme, spre a avea timp să gustăm ceva înainte de spectacol. De la han pornea spre centru un fel de bulevard, lung de câţiva kilometri şi, fiindcă nu se zărea nicăieri vreo trăsură, am pornit-o amândouă pe jos, în timp ce ne rodea o foame năprasnică. Obosită de atâta mers,

ameninţam mereu că mă aşez pe iarba din marginea bulevardului, iar Sonia, făcând pe sora mai mare – deşi eu reram mai în vârstă ca dânsa – mă dojenea cu dulceaţă:

— Fii cuminte, coană Miţo, fii cuminte. Uite, acum ajungem la restaurant şi o să mâncăm nişte… păstrăvi grozavi!

— Mă duci cu zăhărelul, Sonia, îi spuneam, şi porneam mai departe.

După vreun ceas de mers pe jos am reuşit să ajungem în centru, dar spre marea mea desperare nu se vedea niciun restaurant! În schimb, pe toate zidurile se întindeau cu litere ţipătoare afişele circului ce ne urmărea implacabil…

În sfârşit, la un colţ de stradă vedem o firmă: „La bolta lui Cahane”. Ne-am oprit să cercetăm acest locaş promiţător de hrană. Din uşa deschisă de perete pornea o scară la subsol. O fetiţă blondă şi roză, văzând că am rămas în prag, dădu fuga pe scări. Am coborât şi noi amândouă după ea, cu grijă şi îndoială… Surpriză! mai multe camere, cu mesele curat aşezate pentru cină, ne îmbiau. Foamea ce nfe rodea ne-a dat curaj să ne aşezăm la o masă. Era cam înspre amurg şi ne îndoiam ca la ora aceea localul ar putea să aibă ceva gata de mâncare. „Păstrăvii” pe care mi-i făgăduise în glumă Sonia mi se păreau un miraj. Dar curând se prezentă în faţa noastră o persoană rubicondă, cu o figură jovială, cu păr cărunt în jurul pleşuviei şi cu un şorţ alb, impecabil. Era birtaşul, domnul Cabane, care dintr-o privire a înţeles că suntem străine de oraş, s-a apropiat surâzând şi ne-a întrebat amabil:

— Ce doriţi, *cine* asietă caldă, *oder cine* asietă rece?

Sonia mi-a tras o ocheadă plină de înţelesuri şi. a spus serioasă şi hotărâtă:

— O asietă caldă.

Cu acelaşi surâs graţios, domnul Cabane ne-a întrebat apoi:

— Bier negru sau bier blonde?

Ne-am chibzuit cu privirea şi apoi Sonia a răspuns, demnă şi convinsă:

— *Bier* blondă!

Eram gata să izbucnesc într-un râs zgomotos, dar am simţit cum Sonia mi-a făcut semn pe sub masă, arătându-mi cu privirea fetiţa bălaie care intrase cu un paner de pâine albă şi pe care râsul nostru ar fi putut-o jigni…

Sosiră apoi şi halbele cu *bier blonde* şi în curând apăru iar domnul Cabane, care ne prezentă cu un aer triumfător o tăblie de lemn alb, pe care erau aşezate, fumegânde şi apetisante, o colecţie de fripturi fără pereche în varietatea lor. Era vădit că, pentru ora aceea timpurie, domnul Cabane făcuse un efort special ca să ne mulţumească. „Asietă caldă” era o minune şi o raritate pe care am onorat-o copios, în timp ce Sonia mă îndemna şi mă îmbărbăta:

— Ei vezi, coană Miţo, că viaţa nu-i totdeauna aşa de tragică cum ţi se pare? Uite, domnul Cabane ne-a recunoscut şi de aceea s-a îngrijit de noi. Se vede că e un om care se pricepe şi în artă şi în bucătărie.

Constatarea asta, care ne flata oarecum, ne-a făcut să ne simţim şi mai mulţumite. Dar la sfârşitul mesei domnul Cabane s-a apropiat, tot politicos şi surâzător, şi, după ce am făcut plata, ne-a întrebat cu o deosebită delicateţe şi cu o expresie de vechi cunoscător în ale artei:

— Mă rog, o întrebare: sunteţi cu… thea*ter sau* cu… ţircus?

I-am răspuns demn:

— Suntem cu *theater*.

Şi am ieşit grabnic în stradă, unde am putut să ne dăm drumul în voie râsului, ce nu-l mai puteam stăpâni…

A doua zi după spectacolul de la Suceava trebuia să plecăm din zori, căci făceam drumul de la Suceava la Dorohoi în trăsură.

Pe la cinci dimineaţa, când ne era somnul mai drag, hangiul a bătut puternic în uşă, strigând că a sosit „cucerul” arvunit.

— Grăbiţi-vă, e drumul lung… Zece pripoare (adică dealuri). Pe la şase-şapte seara o să fiţi la Dorohoi…

Ne-am îmbrăcat grabnic şi am coborât, ne-am înghesuit valizele în micuţa „droşcă” – ce abia ne încăpea pe noi două – şi am pornit pe bariera oraşului, tot personalul turneului în două droşte, pe un drum cu praf atât de adânc de acoperea copita calului… „Cucerul” striga mereu:

— Hi, leoaico!… Hi, leoaico!…

Dar leoaicei îi numărai coastele şi se opintea zadarnic, în faţa urcuşului, aşa că – urmând exemplul lui Ciprian şi al lui Duţulescu – am coborât deseori, şi uneori am mai şi ajutat leoaicei, împingând „droşca”, Sonia şi cu mine, să putem urca cele zece pripoare…

Cu câtă voioşie sănătoasă privea ea toate aceste mici necazuri!…

— Lasă, coană Miţo, îmi zicea, o să vină vremea să călătorim în turneu în vagoane cu paturi şi o să uităm necazurile astea. Acum să ne mângâiem cu gândul că tot aşa a călătorit şi marele Millo în turneele lui, iar „meşterul” nostru Nottara a jucat pe scene improvizate pe butoaie…

Şi apoi, fiindcă mă vedea dusă pe gânduri şi înţelegea că mă roade dorul de puiul meu, a adăugat blând:

— Ei lasă, nu te mai amărî degeaba. Când ajungem la Dorohoi, dăm un telefon la Bucureşti, şi-ţi vine inima la loc.

I-am mulţumit din ochi, îmbărbătată de înţelegerea ei, şi i-am întins mâna cu drag. Iar ea mi-a strâns-o

prelung, în tăcere, o tăcere care spunea mai mult decât orice cuvinte…

Aşa era Sonia. Caracterul ei, optimist şi generos, se vădea în toate faptele ei şi se oglindea în toate creaţiile de pe scenă.

Fiinţelor pe care le-a întruchipat acolo, ea le-a dăruit toate calităţile sale: omenie, duioşie, umor, încredere în viaţă… «: «1JOJ

Toate aceste calităţi, pe care mă obişnuisem să i le cunosc şi pentru care publicul a iubit-o atât de mult, dădeau savoare şi farmec creaţiilor ei, în nenumăratele piese clasice din repertoriul molieresc, în admirabila doică din *Romeo şi Julieta*, în atâtea piese româneşti pe care le-a servit cu avânt şi căldură, ca în *Titanic-Vals* sau *Gaiţele*, dând o viaţă de neuitat personajelor interpretate.

Sunt daruri pe care ea le-a păstrat intacte până în ultima clipă. Mi-aduc aminte că ne obişnuisem să venim împreună la spectacol, de câte ori jucam în *Gaiţele*. Fiindcă locuia foarte aproape de mine, treceam s-o iau cu maşina şi, de fiecare dată, avea aceeaşi voie bună şi acelaşi optimism. În ultima zi când am mai jucat alături a povestit tot timpul drumului peripeţiile din turneul pe care l-am evocat aci, râzând cu haz…

Nu ştiam atunci că sub această voie bună, sub umorul plin de farmec cu care povestea, se ascundea, cu stoicism, o cumplită durere fizică. După cum nimeni n-a bănuit curajul ei atunci când, vitejeşte, a ţinut să joace încă o reprezentaţie, venind la teatru de la spital, între două internări consecutive, spre? a nu tulbura ordinea repertoriului. Un gest din acel eroism profesional care, de multe ori, a fost ilustrat de marii artişti şi care se adaugă la munca ei rodnică, la talentul ei strălucit, la calităţile ei sufleteşti excepţionale, pentru care n-o voi putea uita niciodată.

În afară de prietenia Soniei şi de satisfacţia pe care ţi-o dau aplauzele publicului, acest prim turneu nu-mi lăsase, însă, amintiri atât de agreabile încât să mă îmbie să recidivez curând. Efortul fizic şi condiţiile grele în care trebuia să joci îţi lăsau în suflet un gust amar, pe care gândul că totuşi publicul a plecat mulţumit, înălţat, nu-l. putea compensa decât în parte.

Iată de ce câţiva ani în şir nici nu m-am mai gândit să colind provincia, unde culesesem o atât de tristă experienţă, în acest prim eşantion de turneu. Abia în 1925 m-am hotărât să plec din nou.

— Reputaţia de spectacol fastuos a piesei *Bizanţ* ajunsese la urechile agenţilor teatrali din provincie, care mi-au scris în repetate rânduri, stăruind să vin cu piesa în turneu. N-aş fi avut nici atunci curajul să pornesc la drum. dacă nu m-ar fi hotărât Lică Teodorescu.

E o figură de om de teatru de care cred că trebuie să amintesc, fiindcă şi-a legat numele de mişcarea teatrală dintre cele două războaie.

Era în adevăr tipul ideal al impresarului, al omului capabil să organizeze cu succes şi să valorifice un spectacol. Părea făcut pentru meseria asta. Înfăţişarea lui masivă, ţinuta lui totdeauna îngrijită, impunătoare, fără nimic boem în ea, accentul de convingere adâncă cu care povestea cele mai banale lucruri, naturaleţea cu care întrebuinţa adjectivele hiperbolice spre a pune în valoare lucrul de care vorbea – fie el un actor, o piesă, un*” spectacol sau un fel de mâncare – erau atât de impresionante încât îţi pierdeai în faţa lui orice spirit critic. Chiar dacă surâdeai de termenii pe care îi întrebuinţa şi de patosul cu care vorbea de orice fleacuri, nu puteai să nu-ţi spui că, dincolo de exagerare, tot trebuia să mai rămână ceva adevărat. Şi asta era de ajuns ca să te câştige. Noroc ca o cinste exemplară se adăuga acestor

calităţi, căci altfel ele ar. fi putut deveni periculoase, îngăduind posesorului lor să realizeze orice mare escrocherie.

În acelaşi timp, Lică Teodorescu avea un simţ real de om de teatru, care vede îndată ce e bun şi ce nu e, ce poate face un succes şi ce nu. De aceea el a făcut aproape totdeauna turnee cu lucrări de valoare, sau cel puţin cu lucrări de care era sigur că vor place publicului şi nu-l vor face de ruşine. Nu era dintre acei aşa-zişi impresari care pun la cale un spectacol, indiferent de calitatea lui, cu gândul că le e totuna dacă altă dată nu vor mai îndrăzni să pună piciorul în acel oraş. Lică se considera un profesionist al impresariatului, nu un impresar improvizat, şi de aceea ţinea la firma lui. Agentul şi publicul din provincie ştiau că dacă vine e o garanţie că spectacolul merită să fie văzut. Iar actorul ştia că merge în turneu cu maximum de garanţii pentru reuşită.

Căci Lică avea şi calitatea de a fi un bun organizator şi un om muncitor. Nimic nu era neglijat, niciun amănunt nu-i scăpa. Calm şi metodic, la timpul potrivit, ştia să se ocupe de toate. Cu el puteai să dormi liniştită, fără grijă că scapi o legătură, căci erai sigură că se va scula în mijlocul nopţii şi va porni de-a lungul şinelor, într-o staţie pierdută, să se asigure că vagonul de turneu este ataşat la trenul care-l va duce la timp la destinaţie.

Am socotit că e drept să evoc figura lui Lică Teodorescu, fiindcă el merită să rămână amintit undeva, măcar într-o pagină de memorii, pentru rolul indirect pe care l-a avut în cultivarea gustului de teatru, într-o epocă în care viaţa teatrală era prea mult mărginită la Bucureşti şi la alte câteva oraşe mari. În majoritate, oamenii din micile oraşe de provincie nu-aveau legături cu teatrul decât prin marile turnee care poposeau din când în când acolo. Şi faptul de a fi dus şi în acele colţuri de ţară

spectacole cu Agatha Bârsescu, cu Maria Ventura, cu *Scrisoarea pierdută* în distribuţia integrală din Bucureşti, şi cu alţi actori şi piese pe care altfel publicul provincial n-ar fi avut ocazia să le vadă, constituie un merit incontestabil al acestui om, care nu s-a îmbogăţit de pe urma actorilor.

Faptul că a venit să-mi propună turneul cu *Bizanţ* m-a decis să-l fac, convinsă că mă va ajuta să prezint un spectacol de calitate. Am plecat cu decoruri speciale, cu costumele originale, de o mare bogăţie, cu reflectoare, cu mobilier, în aşa fel ca să ştiu că nu voi mai juca în condiţiile ce mă întristaseră atât în primul meu contact cu sălile de provincie. Călătoream de astă dată cu un vagon special, oprindu-ne uneori câte două zile într-un oraş, căci aveam în repertoriul turneului şi piesa *Iubire* de Paul Prodan.

Era încă un rol de cochetă, într-o piesă de factură bulevardieră, care avusese oarecare succes în aceeaşi stagiune, mai ales graţie interpretării şi toaletelor. O jucam ca să ne putem opri în unele oraşe mari câte două zile, spre a face astfel mai suportabilă oboseala turneului. Căci în acele vremi publicul de teatru era prea redus ca să poţi da într-un oraş două spectacole cu aceeaşi piesă!…

Amintindu-mi de acele timpuri şi comparându-le cu eflorescenţa teatrală de astăzi, când există trupe permanente ce joacă, în serii lungi, piese care nu vin cu „reclamă de la Bucureşti”, în oraşe ca Bacău, Bârlad, Turda, Petroşani, Reşiţa sau Baia Mare, acolo unde pe vremuri un spectacol cât de bun nu putea să umple decât cel mult o singură sală, atunci în adevăr măsor în mod concret uluitorul pas înainte ce s-a făcut doar în câţiva ani şi care a reuşit să ridice nivelul publicului, să-i insufle dragostea de teatru şi să-l apropie în masă de valorile culturale. Numai un artist care a trăit tristele peregrinări

de pe vremuri îşi dă seama de proporţia acestei transformări revoluţionare.

Am avut ca partener în acel prim turneu pe Nicu Băltăţeanu, care jucase rolul la Bucureşti alternativ cu Demetriade, şi care a mers apoi cu mine şi în alte turnee, cu *Romanţa*, *Zaza* etc. Succesul a fost foarte mare, justificat şi de condiţiile în care ne-am prezentat, şi care – abstracţie făcând de lipsurile sălilor – făceau ca spectacolele să fie cât mai apropiate de ceea ce fuseseră la Bucureşti. Această caldă adeziune a publicului, dar mai ales dragostea cu care studenţimea ne înconjura în centrele universitare, ne consola de toate greutăţile întâmpinate.

Iar faptul că un public de altă limbă, în centrele în care populaţia avea şi alte naţionalităţi, venea totuşi cu plăcere la spectacolele noastre, ne făcea să simţim puterea legăturilor sufleteşti pe care arta reuşea să le stabilească, într-o epocă în care se speculau atâtea porniri şovine, făcute să trezească neîncrederea între români şi naţionalităţile conlocuitoare şi să-i depărteze pe unii de alţii.

Simţeam că facem în adevăr o operă utilă şi că îndeplinim un rol de factor de cultură în oraşele de provincie lipsite de viaţă teatrală. Dar, tocmai de aceea, sentimentul responsabilităţii era mai accentuat, şi înţelegeam că, o dată ce am câştigat încrederea publicului provincial, am datoria să nu mă dezmint.

De aceea, am căutat întotdeauna să mă prezint publicului în cele mai bune condiţii, ca ansamblu şi montare. În lungul şir de turnee pe care le-am făcut, cu *Bizanţ*, *Romanţa*, *Sapho*, *Pariziana*, *Anna Karenina*, *Elisabeta, regina Angliei*, *Scrisoarea pierdută*, *Ion al Vădanei*, *Calul năzdrăvan* etc., am avut ca parteneri actori de valoarea lui Băltăţeanu, Petre Sturdza, Maximilian,

Mihai Popescu, Pop-Marţian, Bulfinsky, Mişu Fotino şi mulţi alţii. Căci nu am înţeles să mă prezint ca p „vedetă” înconjurată de distribuţii îndoielnice, ci am ifrut să aduc provinciei spectacolele capitalei în cele mai bune condiţii. Şi fiindcă îmi aminteam de şcoala pe care eu însămi, pe vremuri, o făcusem în turneele cu Aristizza şi Liciu, am luat în distribuţie pe unii din cei mai buni elevi ai mei.

Dincolo de toate greutăţile şi necazurile întâmpinate, am avut astfel mulţiimirea de a fi dat publicului o satisfacţie artistică şi am putut păstra din aceste turnee o amintire de care, cu toată marea mea exigenţă, să nu am a roşi.

Fiindcă am vorbit de turneele pe care le-am făcut, trebuie să amintesc şi de un turneu pe care nu l-am făcut: turneul în America.

O mână de actori fruntaşi ai Teatrului Naţional făurisem, prin 1931 – 1932, proiectul de a merge să jucăm în grai românesc pentru compatrioţii noştri care, în perioada asupririi habsburgice, emigraseră în mare număr în America şi formau acolo o colonie importantă, care a păstrat, odată cu limba maternă, nostalgia îndepărtatei ţări de baştină. Ni se părea că în acest fel vom îndeplini în adevăr misiunea de legătură sufletească proprie teatrului.

Cum însă nu ne puteam bizui pentru acoperirea cheltuielilor pe niciun ajutor al statului, ci doar pe încasările spectacolelor, am întreprins în prealabil un sondaj printre conducătorii românilor din câteva oraşe mai importante, cum ar fi Cleveland, Akron sau Detroit.

Din nefericire, rezultatele anchetei noastre au fost complet negative. Dorinţa românilor de acolo de a vedea teatru românesc şi de-a auzi pe scenă graiul natal era foarte vie, dar marea criză economică ce zguduia de câţiva ani capitalismul american continua să-şi arate efectele. Nu ne-am dat seama de amploarea ei decât citind ceea ce

scriau românii americani, în legătură cu proiectul nostru:

„Ideea e frumoasă şi înălţătoare – spunea unul din ei – cu toţii am fi dornici să avem în mijlocul nostru o trupă selectă cu adevărate talente, însă în situaţia în care ne aflăm, venirea unei trupe aici ar fi un fiasco… Cât priveşte răul, Detroitul şi împrejurimile ocupă primul loc. Industria de automobile stagnează, sute şi mii de muncitori trăiesc din fondul de caritate al oraşului şi din parte-mi nu văd nicio rază de speranţă în apropiatul viitor”. Un altul adăuga: „Oricât apreciem intenţiunile lor bune, şi arta lor, şi folosul sufletesc al teatrului bun, situaţia desperată în care ne-a pus criza năprasnică, ce ne ofticează copiii, ne-a despuiat de economiile noastre şi ne-a aruncat pe mulţi în stradă, fără adăpost, nu e o atmosferă tocmai favorabilă pentru întâmpinarea lor cu zâmbete şi flori”. Iar concluzia acestei situaţii dramatice era cuprinsă în această frază: „Cu tot respectul şi admiraţia faţă de talentul şi bunăvoinţa acestui grup de artişti, timpurile şi situaţia economică de aci… nu ne îndreptăţesc să spunem artiştilor: veniţi! Din contra, dorinţa de a Evita o catastrofă financiară ne porunceşte a-i ruga frăţeşte să stea pe loc”.

A trebuit să ascultăm sfatul cuprins în această dureroasă corespondenţă – pe care o păstrez şi azi, ca un document edificator – şi turneul proiectat n-a mai avut loc niciodată.

Goana torţelor

Primul meu contact cu profesoratul a fost întâmplător şi sporadic. Lucia Sturdza Bulandra luând un concediu de la catedra sa de la Conservator, la începutul anului 1919, mi-a cerut s-o suplinesc câteva luni, lucru care s-h întâmplat şi în lunile martie-mai 1920. De asemenea, în toamna anului 1919 am făcut-arte dintr-o comisie – alături de Paul Gusty, Lucia Sturdza Bulandra, Livescu, Soreanu şi Petre Sturdza – comisie numită pentru

a face o triere a elementelor slabe din Conservator.

Aceste prime contacte cu profesoratul mi-au lăsat o impresie puternică.

Regăseam în mine elanurile din tinereţe, când nutrisem dorinţa de a mă dedica pe de-a-ntregul carierei didactice. De asta dată era vorba însă de ceva mult mai interesant. Căci nu aveam numai misiunea de a forma intelectul unor copii, ci pasionanta sarcină de a modela o forţă creatoare, de a descoperi în pasta fragedă a unor posibilităţi încă incerte pe cele mai valoroase dintre ele şi a îndruma dezvoltarea lor în aşa fel ca tânărul artist să devină conştient de propriile sale mijloace şi să înveţe să le mânuiască cu discernământ şi eficacitate. Iar în această operă nu lucram numai cu mintea, cu înţelegerea elevului, ci mai ales cu simţirea sa, cu puterea sa emotivă. De aceea munca aceasta era cu atât mai cuceritoare.

În toamna anului 1921 directorul Conservatorului, compozitorul Ion Nona-Ottescu, m-a chemat şi mi-a spus



Mnrht Filotti la sărbătorirea a 40 de ani de teatru, în rolul titular din Mamouret de Jean Sârment (1947).

În rolul titular din Filoména Mărturano de Eduardo de Filippo (19 i8)



că ar vrea să înfiinţeze un curs de mimică. Acest curs era prevăzut în principiu de regulamentul Conservatorului, dar nu se predase niciodată şi catedra respectivă nu exista în buget. Înainte de a cere oficial crearea unei catedre de „mimică” şi înscrierea ei în buget, Nona-Ottescu voia să fac, însă, o experienţă, spre a putea convinge ministerul (şi poate şi pe el însuşi) de utilitatea acestei discipline. Gândindu-se că pregătirea ce o aveam îmi poate uşura fundamentarea psihologică a problemelor de mimică, în partea lor teoretică, el se oprise asupra mea, cerându-mi să predau un asemenea curs în acel an şcolar, bineînţeles în mod onorific.

Interesată de ideea sa, am acceptat şi m-am înhămat la această muncă nouă cu entuziasm.

Fiindcă nu exista niciun precedent, nici model» în

această direcţie, a trebuit să iau totul de la capăt. Spre a mă documenta am pornit să cercetez o întreagă bibliografie a problemei, reluând contactul, plin de amintiri dragi din vremea studenţiei, cu biblioteca Academiei. Ce n-am găsit acolo am aflat în biblioteca maestrului Notiara – căpătând astfel încă o dovadă a marii culturi teatrale a „meşterului” – sau am comandat în străinătate.

Am schiţat astfel programul unui curs, în care studiu! inamicii, ca mijloc de exprimare pentru actor, să fie legat pe de o parte de conoaşterea analitică a sentimentelor şi a stărilor sufleteşti pe care se întemeiază, iar pe de altă parte de înfăţişarea sa practică, prin teme care să urmărească diversele modalităţi de expresie şi să exemplifice tehnica lor. Legătura mimicii cu psihologia, cu situaţia socială a personajelor, raportul ei cu celelalte elemente componente ale expresiei teatrale – gest, atitudine, costum, grimă – precum şi analiza stilului diverselor epoci şi a influenţei sale asupra înfăţişării şi comportării oamenilor, constituiau de asemenea probleme de care trebuia să se preocupe acest curs.

Toate acestea, dezvoltate neîncetat, au luat treptat lurma unei programe analitice, pentru un curs destinat să dureze trei ani şi care să folosească nu numahelevilor de la clasele de dramă şi comedie, ci şi celor de la canto care se destinau operei.

Experienţa primului an fiind edificatoare în privinţa utilităţii unui asemenea curs la Conservator, ca o corn –, plecare a studiului artei dramatice, în bugetul anului 1922 – 1923 s-a prevăzut o catedră de mimică, menită să asigure predarea cunoştinţelor speciale de atitudine, gest, mimică şi ţinută, şi raporturile lor cu costumul şi stilul caracteristic diferitelor epoci ale evoluţiei artei dramatice.

Timp de patru ani acest curs a fost obligatoriu pentru elevii de la toate clasele de „declamaţie” – cum se spunea

pe vremuri, cu un termen care spune şi explică multe – ca şi pentru cei de la clasele de canto ce se destinau operei. Am continuat să-l predau, mai întâi ca suplinitoare, iar la sfârşitul anului 1923 ca profesoară titulară provizorie. Dar cum nu mi-a plăcut niciodată vorba „provizoriu”, în 1926 am cerut scoaterea catedrei la concurs şi am prezentat ca lucrare scrisă pentru acest concurs „programul analitic pentru cursul de mimică” pe trei ani, pe care îl elaborasem pe baza experienţei mele[13]. Reuşind la concurs, am fost numită, în februarie 1927, profesoară titulară definitivă la catedra de „dramă-comedie-mimică”.

În adevăr, catedra şi-a schimbat cu acest prilej denumirea şi, odată cu aceasta, au încetat să mai frecventeze cursul şi elevii de la celelalte clase. În mod practic, cursul de mimică pentru toţi elevii Conservatorului a dispărut astfel, după câţiva ani de existenţă.

Am regretat mult acest lucru, căci era incontestabil că programul Conservatorului, aşa cum era pe atunci, nu corespundea de loc cerinţelor multiple ale pregătirii unui actor, el neglijând cu totul cultura generală. Şi lipsa aceasta era accentuată şi mai mult de faptul că pentru înscriere nu se cerea bacalaureatul, aşa că şi pregătirea de bază era deficitară.

În afară de clasa de „drarria-comedie” (de ce tiu şi tragedie?) din care făcea parte elevul, viitorul actor urma pe vremea aceea la Conservator un singur curs de cultură generală, cel de istoria literaturii dramatice.

— Mai târziu s-au adăugat şi lecţii de dans ritmic. Atât.

Era mult prea puţin pentru a forma un actor. Mult prea puţin pentru a-l înzestra cu armele cele mai subtile şi cele mai desăvârşite ale artei, capabile să-i asigure audienţa publicului. Lipseau toate disciplinele care pot

---

13 Vezi anexa II, pag. 366—371.

ajuta pe actor nu numai la înţelegerea rolului dar şi la realizarea lui concretă, de la psihologie la istoria Costumului, de la estetică la grimă. Era cu neputinţă ca la clasa de „dramăcomedie” profesorul să poată da elevilor săi toate noţiunile, atât de variate, necesare actorului pentru a ajunge la măiestrie. De aceea – dacă nu căuta să suplinească singur lipsurile programului – absolventul ieşea din Conservator cu totul nepregătit pentru meseria sa.

Armele artistului, sculele muncii sale, el le are în propria sa fiinţă. Fizicul, intelectul şi simţirea actorului alcătuiesc instrumentele meşteşugului său. Ele trebuie însă cultivate temeinic şi în amănunt, în toate direcţiile care pot avea un raport, fie chiar tangenţial, cu arta dramatică.

Darurile pe care actorul trebuie să le aibă de la natură, adică sensibilitatea emotivă, inteligenţa, discernământul, dicţiunea şi pronunţarea corectă, glasul bine timbrat şi nuanţat, expresia şi mobilitatea figurii, un fizic fie agreabil, fie caracteristic (ar fi absurd să primeşti în şcoală clementele numai după criteriul frumuseţii, căci în viaţă nu există numai oameni frumoşi!) – toate acestea trebuie lucrate, cultivate în cele mai tainice amănunte, printr-o strădanie migăloasă, perseverentă, tenace şi inâensă, printr-un antrenament de zi de zi, până la desăvârşire.

Studentul trebuie să-şi cultive fizicul concomitent cu intelectul, punându-le pe amândouă în serviciul realizării creaţiei artistice.

Pentru supleţea corpului, degajarea mersului şi dobândirea mişcărilor spontane, naturale, sunt absolut necesare gimnastica ritmică, dansul, scrima. Pentru cultivarea îţi telectului, în vederea analizării critice, a înţelegerii şi asimilării rolului, sunt obligatorii studiul

esteticii şi al psihologiei, al istoriei universale – cu specială aplicaţie la elementele necesare pentru adâncirea personajelor din piesele istorice – al istoriei literaturii dramatice, al istoriei artelor şi a spectacolului, al istoriei costumului. Iar pentru întruparea personajelor, viitorul actor are nevoie să studieze dicţiunea şi meianica vorbirii, arta recitării, mimica, gestul, ţinuta şi grima…

Dar cel care aspiră să devină actor mai are nevoie de ceva. Are nevoie să dobândească o anumită structură de caracter, absolut necesară acestei meserii cu totul aparte. Trebuie să-şi disciplineze voinţa, energia şi perseverenţa, pentru a putea răspunde cu dârzenie la toate obligaţiile şi rigorile scenei, la toate sacrificiile – pe care adesea ea le cere şi care sunt făcute să descurajeze pe cel ce năzuieşte doar la o viaţă tihnită şi molcomă şi nu e capabil să se ridice până la febra marii tensiuni creatoare. Şi mai trebuie să înveţe a fi în permanenţă în pas cu vremea sa, să se inspire neîncetat din contemporaneitate, din freamătul vieţii care-l înconjoară şi pe care el trebuie s-o redea pe scenă, s-o studieze atent, veşnic mânat de curiozitatea de a cunoaşte totul, pentru a putea exprima totul.

Numai modelându-şi, în acest fel, fizicul, intelectul şi simţirea, viitorul actor va ajunge la o maturizare treptată a darurilor sale înnăscute.

Şi» apoi, ca o însumare a tuturor acestor studii, a pregătirii sale multilaterale, el va trece la aplicarea posibilităţilor sale, astfel perfecţionate, la cursul de artă dramatică, adică de practică scenică a rolurilor. Şi aceasta întotdeauna în funcţie de integrarea în ansamblul scenic.

Numai astfel studentul-actor va ajunge să posede, la sfârşitul studiilor, meşteşugul artei sale în cele mai tainice şi subtile amănunte, să nu se bazeze pe instinct şi intuiţie, ci să trăiască rolul, pe care l-a studiat, judecat şi compus

după normele ştiinţifice ale artei teatrale. Numai astfel absolventul nu va fi, la terminarea studiilor sale teatrale, doar un actor în devenire, ci se va putea integra, ca un actor format, în orice ansamblu şi în orice rol pe care mijloacele sale fizice îi îngăduie să-l realizeze.

Din păcate, acest lucru n-a fost, însă, înţeles. Abia după eliberare s-a ţinut seama de aceste imperative – ca şi de multe altele, cum ar fi nevoia unor studii speciale pentru regizori, inexistente înainte vreme – dându-se o nouă organizare studiilor teatrale. Prin înfiinţarea Institutului de teatru, acestea s-au ridicat în sfârşit la nivelul unor adevărate stu. dii universitare. Xmbrăţişând toate disciplinele necesare pentru pregătirea actorului, importanta reformă a învăţământului teatral asigură astăzi studenţilor cultura multilaterală care este indispensabilă viitorilor actori.

Pe vremuri, însă, concepţia aceasta – ce ni se pare azi firească şi pe care am susţinut-o în nenumărate împrejurări – era cu totul ignorată. De aceea slaba încercare făcută în acest sens cu catedra de mimică a avut o viaţă efemeră. Şi am rămas şi eu, ca şi marii mei înaintaşi sau colegi, o profesoară de „dramă şi comedie”.

Timp de aproape treizeci de ani, până în 1950, am continuat să dăruiesc o parte din energia şi din munca mea, cu nesfârşită dragoste, acestei minunate profesiuni a dăscăliei actoriceşti.

S-au perindat sub ochii mei, generaţii după generaţii, tineri îndrăgostiţi cu pasiune de teatru, însufleţiţi de focul sacru şi gata să-i sacrifice totul. S-au perindat şcolari silitori, dar ale căror posibilităţi aveau limite, dintr-o pricină sau alta, limite dincolo de care era un „altceva”, pe care nu-l aveau şi fără de care erau siliţi să rămână una din utilităţile de care, totuşi, teatrul are nevoie. Şi s-au perindat şi mulţi care-şi greşiseră drumul şi care se lăsau

curând păgubaşi, văzând ce meserie grea era aceea pe care ei o socotiseră un refugiu, o vitrină în care e de ajuns să se expună pentru a parveni fără osteneală.

Desigur că de cei dintâi mi-aduc aminte cu multă emoţie şi mult drag, pentru bucuria de a le fi îndrumat primii paşi, pentru mulţumirea care mi-au dat-o văzând cum cresc, an de an, aripile lor artistice, pentru mândria pe care mi-au dăruit-o de a şti că am contribuit, poate şi eu cu o părticică la dragostea lor de teatru, la cunoştinţele şi la posibilităţile lor. Pentru nădejdea ce păstrez că amintirea mea va dăinui în inimile lor – aşa cum dăinuie în inima mea amintirea celor care m-au îndrumat pe drumul plin de spini şi de bucurii al teatrului.

Mi-aduc aminte de producţia primei mele serii de elevi, în 1926, în care se afirmau darurile Maniei Antonova, în Tofana, alături de talentul lui Mircea Balaban, şi de producţia lui Emil Rosen cu Smerdiakov, rol în care se dovedea un actor de extraordinare resurse, cu un temperament uluitor. După debutul excelent din piesa *Maimuţa care vorbeşte* de René Fauchois, Rosen a plecat la Paris, unde a jucat câteva roluri frumoase, dar a fost răpit teatrului de Sorbona…

După cum poezia românească a răpit teatrului pe Dan Deşliu.

Da, mi-aduc aminte. cu bucurie şi uneori cu emoţie de vremurile când mi-au fost eleve dragi Irina Răchiţeanu, Clody Bertola, Eugenia Popovici, Elvira Godeanu (le amintesc fără a stabili vreo ordine de preferinţă, fiindcă n-aş putea s-o fac), Kitty Muşatescu, Ana Barcan, Elena Galaction, Dina Mihalcea, Viorica Petrescu, Coca Enescu şi multe altele – pe care le omit aci fără să vreau – ca şi de partenerii lor de la „clasă”, G. Măruţă, Marcel Gingulescu, Aurel Rogalschi, Ion Gheorghiu, Hristu Nicolaide, Nae Roman, Virgil Popovici, N. Făgădaru, G. Marcovici, George

Rafael, Ion Henter, George Teodorescu, şi atâţia alţii care slujesc astăzi cu cinste teatrului românesc. Parcă simt şi acuma cum îmi bătea inima când urmăream din culise producţiile lor de absolvire a Conservatorului, şi cum îmi creştea sufletul de bucurie când înţelegeam – din tăcerea înfiorată a sălii – că scena a „trecut rampa”! Da!… Amintindu-mi de elevii pe care i-am avut în aceşti aproape treizeci de ani de profesorat, îmi dau seama de ce mi-a fost atât de dragă munca de dascăl! Atât de dragă încât, după ce am părăsit catedra, am continuat să fac profesorat benevol, ca instructoare artistică la echipa de artişti amatori a Ministerului învăţământului. Am avut aci un îndoit prilej de bucurie. Acela de a vedea – prin experienţa mea directă – câte talente artistice proaspete, auteiitice, se pot afirma din sânul maselor, atunci când li se da prilej de manifestare artistică. Şi acela de a contribui eu, prin munca mea cu amatorii, la câştigarea pentru teatrul nostru de astăzi a unui public tot mai larg, pătruns de dragostea sinceră şi de înţelegerea caldă pe care ştie s-o dăruiască frumosului şi adevărului pe scenă.

Da, munca pasionantă a profesoratului e ingrată, uneori, când vezi că eforturile tale nu reuşesc să obţină ceea ce ai vrea şi când ceea ce bănuiai că zace în „talentul” tânărului artist nu iese la iveală. Dar ea îţi rezervă adesea satisfacţia imensă de a asculta, în acordurile încă şovăielnice ale tinerei personalităţi, simfonia de accente a marelui actor de mâine, a celui menit să ridice din mâna ta, atunci când va începe să tremure, făclia artei tale dragi, pentru a o duce mai departe, cu o mână sigură, în simbolica eternă goană a torţelor…

În cursul anilor mi s-au cerut, în mai multe rânduri, diferite conferinţe asupra unor probleme legate de teatru. Una dintre ele, ţinută în 1932, purta titlul de mai sus şi era

oarecum urmarea unei conferinţe, ţinută cu un an mai înainte, asupra temei *între viaţă şi teatru*. Acest titlu se referea la esenţa şi evoluţia artei teatrale, după cum cel ce se află în fruntea capitolului de faţă se referea la felul cum se compune un rol. Două probleme ce frământă pe orice actor şi, în acelaşi timp, trezesc interesul firesc al marelui public.

Recitind astăzi paginile acestor conferinţe, mi se pare că unele din lucrurile ce le spuneam acum aproape douăzeci şi cinci de ani rămân încă valabile. Desigur că, între timp, am mai învăţat multe, mai ales în ultimii ani. Căci pe atunci – deşi cunoşteam din reputaţie spectacolele lui Stanislavski, pe care aveam să le cunosc şi *de visu* la Moscova, peste câţiva ani, în 1934 – nu cunoşteam în schimb de loc „sistemul” său. Nouă, actorilor români, ne-a fost îngăduită abia în anii din urmă bucuria de a lua contact direct cu lucrările acestui mare artist, dascăl şi înnoitor de teatru. Comparând însă gândurile mele de acum un sfert de veac cu învăţătura pe care am dobândit-o azi prin cunoaşterea sistemului lui Stanislavski, îmi dau seama că drumul de acum adânceşte, precizează şi sistematizează o cale pe care şi eu şi alţi artişti ai generaţiei mele ne aflam mai demult. Era calea teatrului realist, pe care ne îndrumase exemplul înaintaşilor noştri, era această frumoasă tradiţie a teatrului românesc, care a rezistat modelor şi încercărilor de falsificare, era trunchiul sănătos, apt pentru a primi, în aceşti ani din urmă, altoiul rodnic al artei realismului socialist.

De aceea cred că redarea întocmai a doua fragmente din acele conferinţe din 1931 şi 1932 poate servi şi ea spre a defini acest drum al meu în teatru, aşa cum toate paginile de faţă au năzuit să facă.

„Evoluţia artei actoriceşti de-a lungul veacurilor se poate exprima în trei cuvinte: *drumul către natural*.

Artistul dramatic caută să se apropie din ce în ce mai mult de adevărul vieţii şi s-o exprime cât mai sincer, cât mai firesc, deci cât mai uman. Căci drumul care duce pe actor spre un natural cât mai desăvârşit este şi calea ce îl duce către o umanitate cât mai adâncă.

Desigur că în antichitate nu putea fi vorba de natural, de apropiere de viaţă, de realism. Reprezentaţia teatrală făcea parte dintr-un ansamblu de sărbători ale cetăţii. Marile piese se dădeau cu ocazia olimpiadelor, ale diferitelor serbări etc. Erau deci o manifestare socială. De aceea actorul antic grec juca pe măsura piesei, a tragediei. Totul în jocul lui trebuia să tindă spre grandios. Glasul care se umfla, trecut prin acel megafon pe care îl constituia masca, pentru a putea ajunge până la ultimele locuri ale unui imens amfiteatru în aer liber, glasul acesta nu putea să se preocupe de nuanţe şi de semitonuri. Trebuind să reprezinte eroi şi semizei, actorul purta coturni, ca să-şi înalţe talia pe măsura personajului, adopta gestul larg şi ritmat şi atitudinea plastică şi stilizată. În acest fel se obţinea efectul de grandios, dar el nu implica nicio preocupare de natural. Dimpotrivă.

Cât despre comedia greacă, utilizând şi ea masca şi punând în scenă personaje simbolice şi şarjate, este evident că nu putea să dea nici ea decât o transcripţie foarte îndepărtată a vieţii pe planul artei, oricât de mult ne apare că textele lui Aristofan sunt inspirate din viaţă.

Dacă arta actorului antic grec urmărea grandiosul, caracteristica artèi dramatice din timpul perioadei de efiorescentă a teatrului clasic francêz, din timpul lui Corneille şi Racine, este domnia absolută a convenţionalismului.

În epoca aceasta teatrul exprimă caracterele vieţii de la curte şi din saloane, ale rafinamentului excesiv şi ale decorativului prezent în toate manifestările sociale şi care

invadează şi teatrul. Gândiţi-vă la comediile amoroase, în care păstori şi păstoriţe erau îmbrăcaţi ca şi nobilii de la curte, cu rochii cu trenă, ciorapi de mătase, pantofi cu catarame de diamante şi pană la pălărie, gândiţi-vă la eroii tragediilor lui Racine – coborâţi din paginile *Iliadei* pe scena de la «Hôtel de Bourgogne» înveşmântaţi în haine croite după ultima modă contemporană – gândiţi-vă la Achile îmbrăcat ca Ludovic al XIV-lea şi veţi înţelege cum se putea juca teatrul pe vremea aceea…

Impresia de convenţional a teatrului acelei vremi era accentuată şi de faptul că, de pe urma aglomeraţiei de la premiera *Cidului*, când lumea ce nu mai avea loc în sală se urcase pe scară, rămăsese obiceiul să se aşeze în fundul şi în lăturile scenei bănci, care se închiriau snobilor şi mondenilor vremii, veniţi să-i vadă lumea şi să-şi arate eleganţa. Căci pe atunci, ca şi astăzi[14], existau spectatori ce veneau la teatru mai mult spre a fi văzuţi decât spre a vedea; şi trebuie să recunoaştem că locul de pe scenă era cel mai propice acestui scop.

Numai că acest sistem lăsa pentru evoluţiile actorilor un spaţiu mai puţin decât redus, în care nu putea fi vorba nici de decoruri, nici de mobile. Neputând să se mai mişte, neputând propriu-zis să mai joace, amestecat cu lumea de pe scenă, actorul se limita să-şi recite pur şi simplu versurile în faţa lumânărilor rampei. Starea aceasta n-a luat sfârşit decât mult mai târziu, în secolul al XVIII-lea, atunci când contele de Lauraguais, din dragoste pentru teatru, a dăruit 12.000 de livre Comediei Franceze drept indemnizaţie pentru locurile pe care le pierdea suprimând scaunele de pe scenă. Acest mic eveniment constituie poate una din datele mari ale teatrului.

Trebuie să amintesc totuşi că preocuparea de a apropia cât mai mult teatrul de viaţă, de a uşura iluzia

14 Reamintim că acest text datează din 1931.

realităţii pe scenă, prin naturalul jocului ca şi prin adevărul accesoriilor, e veche. Oscar Wilde, într-un eseu intitulat *Adevărul măştilor*, spune că pe vremea lui Shakespeare, în teatrul acestuia, preocuparea de adevăr şi exactitate în costume şi dec. or era din cele mai mari. Celebrele tăbliţe care se zice că ţineau loc de decor, şi pe care se scria indicaţia: «aci e o pădure» şi apoi «aci e un palat», nu sunt decât o legendă. Cât despre costume, iată ce spune Wilde:

«Posedăm încă indicaţiile (lui Shakespeare) pentru cele trei mari procesiuni din *Henric al VIII-lea* şi în ele se găseşte o grijă, extraordinară pentru detalii; sunt înscrise până şi colierele în S, până şi perlele din coafura Anei Boleyn, şi aceasta cu atâta minuţiozitate încât un director modern ar putea, fără nicio greutate, să reprezinte aceste cortegii aşa cum le-a vrut poetul.»

Shakespeare nu s-a arătat preocupat numai de accesorii. El însuşi actor, a lăsat o cunoscută pagină asupra jocului actorilor, care a rămas până azi cea mai elocventă pledoarie pentru natural. Sunt sfaturile celebre pe care Hamlet le dă actorilor ce îi vor servi de instrument spre a descoperi pe asasinii tatălui său. Şi astăzi aceste sfaturi sunt de o strigătoare actualitate:

«Te rog spline tirada răspicat şi curgător, aşa cum am rostit-o eu; dacă însă te-apuci să răcneşti, cum fac mulţi actori de-ai voştri, pun mai bine pe crainicul târgului să-mi strige stihurile. Nici să nu dai din mâini prea tare… Fii cât mai potolit. Chiar în mijlocul noianului, al furtunii – ca să zic aşa – în vârtejul pasiunii, trebuie să cauţi să păstrezi o măsură care s-o mai astâmpere puţin…

…Să nu fii totuşi nici prea molatic. Dar lasă-te călăuzit de bunul-simţ. Potriveşte fapta cu vorba şi vorba cu fapta; ia aminte numai să nu depăşeşti măsura, fiindcă tot ce întrece măsura se abate de la scopul teatrului, acest

scop fiind încă de la începuturile sale şi până astăzi să se păstreze ca o oglindă a firii; să arate virtuţii adevăratele ei trăsături, păcatului icoana lui şi tuturor vremurilor şi vârstelor tiparul lor…

…Şi nu îngăduiţi celor ce fac pe paiaţele să spună mai mult decât e scris pentru ei. Sunt unii care se pornesc pe râs, ca să facă să râdă câţiva spectatori nerozi, deşi între timp se joacă vreo scenă însemnată, pe care ar trebui s-o asculte. Urât obicei! Şi trădează o ambiţie vrednică de milă la caraghiosul care se foloseşte de asemenea mijloace…»

Au trecut de atunci mai mult de trei veacuri şi parcă ar fi de azi…

Shakespeare nu a fost singurul care a cerut aceste lucruri. După el, Molière n-a făcut decât să predice acelaşi crez, combătând afectarea actorilor timpului său şi cerând, prin exemplu şi prin scris, un joc natural. O întreagă piesă a sa, *L'impromptu de Versailles*, nu e decât dramatizarea unei asemenea polemici.

După Molière, în secolul al XVIII-lea, odată cu evoluţia teatrului, odată cu apariţia comediilor lui Lesage, Beaumarchais, Goldoni şi Marivaux, cu lumea lor de personaje zglobii şi fireşti, arta dramatică evoluează şi ea. Comedia de caracter se transformă, apare comedia de moravuri, care pune în scenă personaje contemporane, observate pe viu, într-o societate cu elemente mult mai diverse decât cea de până atunci.

Celebrul enciclopedist Diderot – care publică pe la mijlocul veacului un *Discurs asupra poeziei dramatice* – şi apoi marele critic german Lessing, dau o bază teoretică acestei evoluţii, luptând prin scrisul lor pentru a îndruma teatrul către simplitate, natural şi asemănare cu viaţa.

Actorul este silit şi el să urmeze acest mers şi schimbarea intervenită în joc se accentuează din ce în ce.

Drumul spre adevăr se vădeşte mai ales prin reformele ce intervin în domeniul de predilecţie al convenţionalului, în reprezentarea tragediei. Am spus că obiceiul timpului era de a juca tragedie în costumele contemporane, de a înfăţişa pe Neron ca pe un senior de la Versailles. Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea apare tendinţa de a reforma

— Teeât obicei. Marea artistă Clairon a făcut începutul, reriufltând, lucru nemaiauzit, să joace tragedie în rochii cu «paniers». Acela care a desăvârşit schimbarea a fost însă marele Talma. Dentist la Londra în tinereţea sa şi educat în spiritul de libertate al teatrului shakespearian, el a fost cel dintâi care şi-a făcut costumele după gravuri ale timpului, respectând adevărul istoric şi liberând teatrul de balastul de convenţionalism care îl înăbuşea.

Secolul al XJX-lea vede accentuându-se această mişcare spre adevăr şi natural. Romanticii susţineau în programul lor reîntoarcerea la natural, făcând să se învecineze pe scenă, ostentativ, urâtul cu frumosul, ca şi în viaţă. Desigur că astăzi felul cum înţelegea şi cum realiza Hugo această apropiere de viaţă şi de natural ne pare adesea retoric şi nefiresc. Dar pentru contemporani părea o îndrăzneală fără margini, un scandal, o adevărată revoluţie. Se ştie că domnişoara Mars, actriţa care trebuia să joace pe Doña Sol la premiera piesei *Hernani*, refuza cu îndărătnicie să spună iubitului său: «*Mon lion superbe et généreux*»[15]; refuzul acesta a făcut dintr-un vers mediocru un vers celebru. Până la urmă actriţa a cedat, cu condiţia însă de a i se da să poarte o mică pălărioară foarte nostimă, care era atunci la modă pe bulevarde. După cum se vede, domnişoara Mars era o aprigă duşmană a adevărului pe scenă, căci acţiunea piesei *Hernani* se petrecea cu trei secole înainte de moda pălăriei atât de

15 Leul meu superb şi generos.

mult dorite…

Epoca următoare, a consolidării burgheziei, marcând începutul unor noi mari averi, răsturnând ierarhia socială şi prefăcând din adânc formele societăţii, şi-a lăsat urma şi în domeniul teatrului, care vede născându-se comedia burgheză. Este epoca teatrului lui Dumas-fiul şi a *Ginerelui domnului Poirier* de Emile Augier, a lui Gogol şi a lui Ostrovski. La un teatru nou apare şi o nouă artă actoricească. Mai apropiată de adevăr, inspirându-se pentru creaţiile sale din viaţa din jur, observând chiar în mediul înconjurător caracterele pe care trebuia apoi şi le transpună pe scenă.

Mişcarea pe care Antoine a inaugurat-o mai apoi, cu «Teatrul liber», pe la 1885, a fost un pas hotărâtor pentru întronarea adevărului în teatru, nu numai în joc dar şi în regie.

Era de fapt numai forma franceză a unei mişcări generale în Europa, de la teatrul din Meiningen şi până la trupele veriste italiene. Dar ea a ajuns la noi trecând prin Paris – desigur sub influenţa maniei, generală pe atunci, de a imita în toate Parisul. De aceea mişcarea «Teatrului liber», care l-a influenţat pe Davila, a fost importantă pentru teatrul nostru.

Reforma lui Antoine trecea însă dincolo de scopul ei. Nemulţumit să facă uşi adevărate de lemn, aşa cum nu existau până atunci, nemulţumit să accentueze existenţa celui de-al patrulea zid al scenei, nemulţumit să facă pe actor să joace cu spatele la public, spre marea dezolare a lui Sarcey – atotputernicul critic burghez de pe atunci, care tuna în foiletoanele sale că nu se mai aude nimic – Antoane a împins până la exces dorinţa adevărului, ajungând să aducă pe scenă găini adevărate şi să pună straturi de pământ cu flori, într-o piesă care se petrecea la ţară, sau să umple cu apă căldările pe care un actor le

ducea prin scenă, pentru ca impresia greutăţii să nu fie numai o iluzie.

Evident, exagerările acestea au avut cel puţin marele bine de a rupe definitiv cu tot ce era convenţie. La noi în ţară cel care a introdus şi aplicat teoriile lui Antoine a fost Alexandru Davila, căruia teatrul românesc îi datorește astfel un mare pas pe făgaşul spre adevăr.

Dar teatrul este iluzie. El trebuie să sugereze viaţa, nu s-o copieze. O convenţie este totuşi necesară pentru a putea obţine stilizarea, cerută de faptul că optica scenei este alta decât cea a vieţii; de aceea exagerările teatrului naturalist au fost înlăturate prin apariţia şcolii ruseşti a lui Stanislavski.

Datorită ei s-a ajuns astăzi la o justă măsură de mijloc, sugerând pe scenă esenţialul vieţii, nu detaliul şi adesea inutilul. Prin Stanislavski, teatrul, în căutarea *adevărului*, depăşeşte *copia*. După ce cucerise *aspectul* naturalului, el ajunge să exprime *esenţa* lui, ajunge la *veridicitate*. Din ce în ce tendinţele teatrului sunt deci spre studiul mai adânc al vieţii, spre adevărul de *esenţă* şi nu de *aparenţă*, spre *interiorizare*.

La capătul unei evoluţii seculare teatrul a ajuns, astfel, să subordoneze fondului – toate convenţiile formale, impuse de tehnica sa particulară. La termenul de azi al acestei evoluţii, caracterul teatrului actual este de a fi adevărat şi firesc în fondul său – sincer, simplu şi interiorizat în forma sa. Şi de a exprima, astfel, omenescul vieţii”.

„Iată-l deci pe actor în faţa personajului său, aşa cum îl înfăţişează textul. Acesta este materialul brut din care actorul trebuie să modeleze un om, frământând sau azvârlind cuvinte, aşa cum sculptorul frământă lutul sau pictorul azvârle pe pânză culoarea.

Desigur că între viziunea autorului, atunci când a

pornit să creeze, şi textul lui, e o mare deosebire. Autorul a avut o idee şi a vrut s-o exprime. El şi-a văzut eroul pe scenă, viu. Dar această idee şi această viaţă autorul le-a închis în cuvinte. De la cuvinte trebuie să pornească actorul spre a reface întreaga viziune umană a autorului şi spre a face sensibilă ideea pe care el a vrut s-o exprime.

Această idee trebuie deci s-o înţeleagă mai întâi actorul şi s-o aşeze la baza operei sale de reconstituire. Dar ideea nu este decât firul conducător al rolului, cu ajutorul căruia actorul va reconstrui substanţa viziunii autorului. Asupra acestei viziuni el va trebui să toarne forma unei realităţi de viaţă, pe care va trebui s-o înfăţişeze spectatorului, sensibilă şi pregnantă, în aşa fel ca acesta să se recunoască în ea.

E ca un schelet peste care s-ar aşeza treptat fâşii de carne, care s-ar acoperi apoi cu învelişul catifelat al pielii, pentru ca, la sfârşit, fiinţa întreagă să prindă viaţă…

Pentru această realizare, care sunt mijloacele actorului, care sunt calităţile ce îi sunt necesare şi cum se foloseşte de ele spre a crea un rol, spre a transpune deci viaţa pe scenă?

Unii socotesc că actorului nu-i trebuie decât *talent*, adică ceva neprecis, vag, ceva pe care nimeni nu l-a putut încă defini satisfăcător.

În general, vorbind de talent, mulţi se gândesc mai ales la darurile fizice, la înfăţişarea, vocea, degajarea în scenă, naturaleţea şi farmecul actorului, într-un cuvânt la «prezenţa» sa.

Alţii se gândesc la perfecţiunea meseriei, la precizia mecanică a execuţiei, care impresionează publicul, aşa cum orice meşteşugar de mare precizie sau orice virtuos impresionează pe un profan în ale meseriei respective.

Dar niciuna nici alta din aceste însuşiri, deşi importante, nu sunt suficiente. Trebuie adăugate încă

multe altele spre a defini din ce anume e făcută creaţiunea actoricească, acel personaj pe care spectatorul îl vede trăind şi acţionând pe scenă, în mii de nuanţe ce se fugăresc şi se recheamă. Căci munca prin care actorul ajunge la personaj cuprinde mai multe etape, în fiecare din ele interpretul făcând să intervină pe rând alte însuşiri, în dozaje bine cumpănite.

Uneori actorul simte, de la primul contact cu rolul, viaţa aparte a personajului, are *viziunea* lui de îndată ce se apropie de el. Această facultate de a *intui* rolul şi de a simpatiza cu el de la primul contact este echivalentul inspiraţiei pentru ceilalţi artişti. Ea te poate face să găseşti tonul just, expresia nimerită, gestul în concordanţă cu personajul.

Unii actori, la care această calitate era extrem de dezvoltată, au parvenit chiar să înlocuiască prin ea orice travaliu de înţelegere raţională a rolului. Dar nu trebuie să generalizăm şi să înţelegem prin talent numai această calitate a intuiţiei, care nu e suficientă.

Aş vrea să stărui cât mai mult asupra marelui adevăr că un actor nu trebuie să se bizuie în creaţiunea sa numai pe ceea ce i-ar putea da intuiţia. Chiar când facultatea aceasta de cvasi inspiraţie atinge genialitatea – ceea ce din nefericire e foarte rar – şi încă ea nu poate fi capabilă să-l apropie de *orice* roluri. Acelea care ies din cercul temperamentului său, acelea pe care nu le poate înţelege decât cu aportul raţiunii, acelea rămân iremediabil ermetice actorului ce se bazează numai pe intuiţia sa. Sarah Bernhardt spunea despre marea Rachel că a fost o excepţională tragediană dar că, în anumite roluri, a fost sub orice critică, numai pentru că se baza exclusiv pe geniul său teatral, care uneori nu-i mai putea fi de folos.

De aceea, pe lângă intuiţie, actorului îi trebuie neapărat aportul inteligenţei şi al culturii.

Inteligenţa şi cultura sunt necesare actorului ca să disece rolul printr-un studiu amănunţit, pătrunzându-i tainele. Trebuie să analizeze, printre cuvintele textului, ideea pe care autorul a vrut s-o exprime, căci numai astfel va putea da un sens cuvintelor din text. Iar uneori trebuie să afle şi ceea ce autorul n-a reuşit să pună în textul său, tot ceea ce a schiţat doar sau a omis să contureze, şi pe care actorul va trebui să îl adauge el, spre a reda cu adevărat viziunea autorului, spre a-l servi, spre a face într-adevăr o «creaţie».

În asemenea cazuri numai o cunoaştere reală a epocii istorice, o apreciere critică a mediului social, o înţelegere psihologică a mobilurilor sufleteşti ale personajului îţi îngăduie să adânceşti rolul. Prin ele ajungi să descoperi puncte de interes neaşteptate, idei noi, sentimente nebănuite, implicaţii nenumărate, dincolo de acelea care-ţi apăruseră la prima apropiere de personaj.

După prima etapă, intuitivă, a contactului cu rolul, actorul trece deci, în a doua etapă, la analiza lui, documentându-se asupra personajului, legându-l de filiaţiunea lui literară şi socială, plasându-l în cadrul său istoric. Astfel, actorul se familiarizează treptat cu originea, educaţia, temperamentul, caracterul eroului. El reconstituie biografia lui, toată atmosfera sufletească, ritmul vieţii sale. În această etapă i se cere neapărat actorului cultură literară, istorică şi chiar ştiinţifică.

Şi, în sfârşit, urmează etapa realizării. Aci apar pe primul plan mijloacele de expresie de care dispune actorul. Mijloace fizice, printre care nu primează frumuseţea, ci degajarea mişcărilor, mlădierea glasului, ştiinţa atitudinii, expresivitatea mimicii şi a gestului ce vine să o sublinieze, în concordanţă cu ea. Şi, mai ales, o neobişnuită capacitate de rezistenţă la oboseală şi la tensiunea nervoasă. Dar toate aceste calităţi fizice trebuie să fie puse în serviciul

înţelegerii la care a ajuns actorul în etapa precedentă. Înţelegerea şi realizarea trebuie să meargă mână în mână. Un actor poate avea mijloacele fizice de a realiza un rol şi totuşi să n-o poată face din lipsă de înţelegere, realizarea sa să fie falsă, fiindcă n-a fost ajutată de suficientă cultură şi inteligenţă. După cum un actor extrem de cult şi de inteligent poate înţelege perfect un rol dar, dacă nu are mijloacele să-şi realizeze intenţiile, creaţiunea sa va fi o palidă schemă a ceea ce ar trebui să fie.

În această etapă actorul începe prin a căuta, replică cu replică, vorbă cu vorbă, modul cel mai expresiv de realizare a elementelor pe care le-a regăsit anterior în structura personajului său. Pentru aceasta, trebuie să se conducă permanent de o justă şi fină înţelegere psihologică, spre a deosebi momentele în care iese la iveală temperamentul personajului de cele care reprezintă caracterul său, spre a diferenţia exprimarea unei fraze banale de cea a unei fraze în care se răsfrânge concepţia de viaţă, ideea centrală pe care autorul a vrut s-o pună în opera sa.

Şi pentru fiecare din aceste elemente, astfel ierarhizate, actorul va trebui să găsească, în arsenalul mijloacelor sale de expresie, o altă intonaţie, să-i dea fiecăruia o altă nuanţă şi o altă valoare în ansamblu, gradând efectele, accentuând esenţialul. Îi trebuie deci nu numai mijloace de expresie, dar şi ştiinţa de a le întrebuinţa. Ştiinţă care îi permite să dozeze în aşa fel acest ansamblu de accente, nuanţe şi treceri îndelung gândite, încât, după o studiere perfectă a rolului şi o încorporare desăvârşită în el, actorul să ajungă a da spectatorului, prin adevărul şi uşurinţa jocului său, impresia unei spontaneităţi, a unui firesc, care să aibă înfăţişarea improvizaţiei. Improvizaţie aparentă, sub care se ascunde lui studiu arid, perseverent şi minuţios.

Muncă grea, subtilă, ce combină intuitivul cu raţionalul, şi pentru care se cere actorului, după cum se vede, un uluitor ansamblu de însuşiri.

Oscar Wilde spunea undeva că actorul dramatic este prin excelenţă criticul piesei pe care o joacă. În adevăr, până la un punct, putem să socotim că ceea ce face actorul în compunerea rolului este pur şi simplu critica operei dramatice. Autorul de teatru, înainte ca piesa lui să vadă lumina rampei şi înainte de a citi cu nesaţ sau năduf criticele ziarelor de după premieră, întâmpină o altă critică, formulată în zbuciumul extenuant al repetiţiilor şi cu atât mai acerbă cu cât e mai pe îndelete şi mai minuţios formulată: e critica actorului.

Nu e vorba de o identitate, ci de o asemănare. Nu identitatea scopurilor îi apropie, căci criticul urmăreşte o *judecată* de valoare, pe când actorul urmăreşte *înţelegerea* rolului. Unul emite o sentinţă, celălalt face o creaţie. Dar îi apropie *mijloacele* identice prin care urmăresc aceste scopuri şi care fac şi pe critic şi pe actor să ia faţă de opera dramatică o *atitudine* identică.

Criticul are nevoie de inteligenţă ca să aprofundeze, prin raţionament şi analiză, mecanismul şi logica vieţii din opera cercetată. De inteligenţă şi putere de analiză are nevoie şi actorul, ca să pătrundă caracterul şi logica personajului său.

Criticul are nevoie de cultură, care să-i ajute la aprecierea operei cercetate. De cultură are nevoie şi actorul. Şi acest element a devenit azi mai important ca niciodată, şi va fi mâine şi mai mult.

Atitudinea e deci, la amândoi, identică: analitică.

Dar deosebirile încep de aci încolo. Când a desfăcut opera în elementele ei ierarhizate, criticul emite o judecată asupra valorii ei şi îşi socoteşte misiunea terminată. Misiunea actorului trece însă dincolo de acest stadiu.

Elementele în care a descompus rolul sunt pentru el un simplu material, de care urmează să se folosească în ultima etapă a operei sale: creaţiunea scenică.

Căci, refăcând din materialul astfel analizat viziunéà autorului şi întruchipând-o într-un personaj, actorul trece dincolo de poziţia critică. El ia ideea exprimată în scrisul autorului şi o prelucrează, topind-o în materialul său sufletesc şi trupesc. Îi dă o formă personală şi, din pasta care e propria sa fiinţă, creează o operă care este şi ceea ce a gândit autorul dar şi ceea ce i-a adăugat actorul, fiindcă e animată de suflul sentimentelor şi al vieţii sale. Dacă face aceasta *şi numai dacă o face*, actorul depăşeşte criticul din el şi devine creator.

Desigur însă că, pentru a realiza aceasta, îi va trebui actorului cel din urmă şi mai de preţ dintre daruri, puterea de sugestie, care să-l transpună în existenţa pe care o trăieşte efemer, vibraţia interioară care face pe marii creatori şi provoacă marile emoţiuni. Îi trebuie sensibilitatea, care să-l facă să găsească accentele adevărate, profund omeneşti, accentele acelea care fac pe oricare dintre spectatorii din sală să găsească în ele o imagine a umanităţii. A unei umanităţi care, în acea clipă, sub masca personajului, este identică şi în actor şi în toţi spectatorii din sală, uniţi în aceeaşi simţire.

E puterea care face ca în plânsul unui mare actor să curgă lacrimile fiecăruia dintre noi şi în râsul lui, de bucurie şi de fericire, să răsune cu putere bucuria şi fericirea după care jinduieşte omenirea întreagă, simbolic înfăţişată de cei pe care, în întunericul anonim al sălii, actorul i-a înfrăţit câteva ceasuri, prin arta sa”.

Fă-ţi datoria!

Cele ce urmează constituie o pagină a mişcării teatrale dintre cele două războaie, de care puţini spectatori au avut pe atunci cunoştinţă. Ea merită totuşi să

fie amintită, chiar dacă pare aridă. Nu fiindcă cea care scrie aceste rânduri i-a consacrat, alături de alţi colegi, o bună parte a activităţii sale, ani de-a rândul. Ci fiindcă sunt convinsă că e bine ca tinerii artişti să ştie ce luptă au dat pe vremuri înaintaşii lor, pentru a afirma nişte drepturi şi pentru a realiza o operă de asistenţă de care artiştii de astăzi se bucură, pe scară infinit mai întinsă, ca de ceva firesc.

În ziua de 5 ianuarie 1919, într-o adunare pe scena Teatrului Comedia – sediu al Companiei Bulandra – o mână de artişti inimoşi, care declarau că sunt „pătrunşi de necesitatea de a strânge relaţiile între camarazi şi de a crea o asociaţie profesională care să aibă de scop, pe lângă ridicarea prestigiului breslei şi ajutorarea colegilor aflaţi în lipsă”, luau iniţiativa înfiinţării unei asociaţii profesionale a artiştilor, sub numele de „Sindicatul artiştilor dramatici şi lirici nesubvenţionaţi”. Totodată, ei numeau şi primul comitet, în care Ion Manolescu era preşedinte, N. Leonard vicepreşedinte, V. Maximilian cenzor, Gh. Storin casier, Lucia Sturdza Bulandra, G.D. Carussi, Romulus Vrăbiescu, C. Stăncescu şi Victor Antonescu membri, iar Ghiţă Popescu secretar.

Acest „act de constituire” a fost ulterior semnat de alţi cincizeci de artişti din teatrele particulare, – ca membri fondatori ai Sindicatului, ce-şi începea viaţa în două camere modeste, într-o casă veche din strada Brezoianu 27, comitetul fiind sprijinit la conducere şi de Tony Bulandra, Alexandru Mihalescu şi Alexandru Buzescu.

Mai exista pe atunci şi o altă asociaţie profesională a actorilor, societatea „Scena”, care grupa încă din 1912 în special pe actorii teatrelor de operetă, revistă şi varietăţi. Dar „Sindicatul” era prima formă de organizare a artiştilor din teatrele de proză şi operă.

Faptul că această organizare avea loc tocmai în acea perioadă ar putea fi privit ca un răsunet al luptelor şi revendicărilor clasei muncitoare, ce răscoliseră şi conştiinţa multor intelectuali în epoca 1919 – 1921, dacă Sindicatul artiştilor – care a revendicat adesea cu energie drepturile breslei actoriceşti – ar fi avut într-adevăr conştiinţa unei mişcări sociale militante. Dar, lipsit de legă* tura cu clasa muncitoare şi rupt de lupta ei, Sindicatul a rămas la stadiul unei asociaţii de solidaritate şi ajutor reciproc. El a jucat totuşi un rol important în viaţa teatrală, căci activitatea sa a subliniat – prin eforturile cu care încerca s-o atenueze – carenţa forurilor oficiale în ce priveşte grija pentru existenţa artiştilor ca oameni.

Acest lucru apare chiar din programul primului comitet, ce urmărea pe de o parte uşurarea exercitării profesiunii, prin degrevări ale taxelor împovărătoare de tot felul, pe care Statul le punea asupra actorilor, şi pe de altă parte afirmarea prestigiului acestei profesiuni şi a drepturilor lucrătorilor din teatru.

Printr-o adresă din 13 aprilie 1919, de pildă, comitetul cerea ministerului de resort să instituie responsabilitatea directorilor de trupe, inclusiv ai teatrelor de stat, deopotrivă cu artistul angajat, în caz de călcare a contractului, iar la alt punct al aceleiaşi adrese se cerea înfiinţarea Operei Române ca instituţie de stat.

Chiar de la adunarea generală din anul următor se renunţă la menţiunea de Sindicat al artiştilor *nesubvenţiotiaţi*. Această menţiune se formulase iniţial pentru motivul că cel mai important scop al instituţiei urma să fie crearea unei „case de pensiuni”, pentru acei actori care, nefiind salariaţi ai teatrelor de stat, deci asimilaţi cu funcţionarii statului, nu puteau conta pe o pensiune la bătrâneţe. S-a văzut însă curând că artiştii mai aveau şi alte interese de ordin general, care erau comune

celor din teatrele de stat cât şi celor din teatrele particulare. În primul rând afirmarea prestigiului profesiunii lor. De aceea menţiunea respectivă dispare şi, ca urmare, Sindicatul ia un avânt tot mai mare şi îşi măreşte an de an numărul membrilor.

Cum scopul primordial al instituţiei era de a crea fonduri pentru acordarea de pensii artiştilor, era nevoie să se găsească mijloacele adecvate. În 1922, când Petre Sturdza era preşedinte al Sindicatului, se hotărăşte să se perceapă un leu de fiecare bilet de intrare la teatru, „pentru ca din fondurile astfel sporite să se asigure o pensie celor care nu mai pot să muncească”.

Iniţiativa aceasta era determinată de soarta grea a artiştilor care, ajunşi la bătrâneţe după o viaţă de succese, erau adesea complet lipsiţi de mijloace de trai din cauza nepăsării cu care erau trataţi de legiuitorii acelor vremuri. Mulţi dintre cei mai mari nu scăpaseră de asemenea tristă soartă. Iar gândul acesta de omenie şi de solidaritate profesională avea să rămână în permanenţă pe primul plan al preocupărilor Sindicatului.

În anii următori, în care se frământă şi apare o nouă lege a teatrelor, comitetul Sindicatului – al cărui preşedinte era atunci V. Maximilian – obţine printr-o luptă dârză introducerea în această lege a câtorva deziderate fundamentale pentru reglementarea raporturilor dintre artiştii salariaţi pe de o parte şi întreprinzătorii de spectacole şi directori pe de altă parte. Astfel se legiferează: autorizaţia obligatorie de funcţionare pentru întreprinzătorii de spectacole şi directorii care nu au firmă înscrisă; sancţiuni pentru directori şi angajaţi, în cazul nerespectării contractului; viza obligatorie la Sindicat a contractelor; cartea de liberă profesie, care să reglementeze profesiunea de artist. Toate acestea constituiau evidente cuceriri în cadrul ridicării prestigiului

şi apărării drepturilor de muncitori ale artiştilor. Ele subliniază caracterul revendicativ pe care l-a avut instituţia şi lupta ei pentru drepturile celor ce munceau în teatru.

În 1924 Sindicatul, călăuzit, după cum glăsuieşte raportul comitetului, „de ideea de a strânge cât mai mult rândurile artiştilor dramatici şi lirici din România, indiferent de limba în care profesează”, roagă pe artiştii maghiari să-şi desemneze un reprezentant al lor în comitet, şi în felul acesta „directorul Teatrului Maghiar din Cluj, dr. Eugen Ianovics, este cu un cald şi unanim entuziasm ales membru în comitetul central”.

În acelaşi sens, în 1929, comitetul propune adunării generale ca în fiecare an „să numească din oficiu, în comitetul central, cu titlul de consilier, un reprezentant al actorilor evrei care profesează în jargon, ales – pe cât posibil – prin voinţa celor mai mulţi din artiştii respectivi”.

Din 1926 până în 1930 Sindicatul este condus – după Ion Manolescu, Petre Sturdza şi V. Maximilian – de Aristide Demëtriade. Acesta adaugă un şir de noi şi importante cuceriri în afirmarea drepturilor profesionale. Astfel se obţine: contract anual pentru artiştii teatrelor permanente; fixarea unui minimum de salariu; stabilirea unui coeficient de numai o cincime elevi în compunerea trupelor, pentru a curma practica ce făcea pe unii întreprinzători dornici de a-şi scădea cheltuielile să alcătuiască trupe din câţiva actori proeminenţi înconjuraţi de o serie de elevi de Conservator, plătiţi cu salarii de mizerie; reglementarea funcţionării „agenţiilor teatrale” din oraşele de provincie etc.

De asemenea Demetriade încearcă, fără să reuşească, unificarea Sindicatului cu societatea „Scena”, cealaltă asociaţie profesională, de sub conducerea neobosită a lui C. Tănase, care dorea şi el această

unificare. Raportul comitetului prezidat de Demetriade nota în 1929, cu o justă viziune a lucrurilor: „Ar fi fost de dorit ca astăzi să vă aducem în dar, la împlinirea celor zece ani de continuă trudă, între altele, unirea tuturor artiştilor dramatici şi lirici şi afiliaţilor fireşti într-o singură mare şi puternică asociaţie profesională. Unirea aceasta ar fi însemnat mult pentru o cât mai sigură şi grabnică dobândire a drepturilor noastre ale *tuturor a*, drepturi care nu ne sunt încă pe deplin recunoscute fiindcă, din pricina unor neînsemnate disensiuni, nu am izbutit încă să facem înţeleasă trebuinţa acestei uniri”.

Tot în timpul preşedinţiei lui Demetriade apare pentru prima oară preocuparea de a stabili legături cu artiştii din alte ţări. Astfel, la comemorarea lui Ibsen în Norvegia, Aristide Demetriade este ales de Ministerul Artelor ca, în îndoita calitate de preşedinte al Sindicatului şi societar al Teatrului Naţional din Bucureşti, să reprezinte teatrul nostru la acea solemnitate. Şi raportul comitetului notează: „Chiar faptul că s-au stabilit legături cu cei mai aleşi reprezentanţi ai teatrului norvegian, care s-au interesat de aproape de organizaţia noastră profesională, constituie pentru noi un real succes moral”.

Acestea erau realizările Sindicatului artiştilor în 1929, după zece ani de existenţă, în care-şi afirmase uneori capacitatea de a impune drepturile artiştilor în faţa guvernanţilor vremii, dar îşi dovedise şi limitele posibilităţilor, născute din lipsa de orientare politică. El dădea însă ajutoare artiştilor în nevoie şi acorda şi pensii unor artişti bătrâni, din averea sa, care se ridica atunci la peste două milioane şi jumătate, repartizaţi în diverse fonduri: „fondul de pensii”, „fondul de construcţii”, „fondul mausoleului” etc.

Din anul 1926 am făcut şi eu parte din comitetul Sindicatului, prezidat de Aristide Demetriade. În 1928,

fiind suferind, Demetriade a trecut conducerea vicepreşedintelui, Ion Manolescu. Boala care avea curând să ni-l răpească a continuat din nefericire să se agraveze, şi în anul următor Demetriade a lăsat mai departe conducerea Sindicatului în sarcina vicepreşedintelui, el continuând să ne ajute cu îndrumarea şi cu sfaturile sale, ca şi cu marele său prestigiu, atunci când era nevoie de o intervenţie decisivă. Comitetul din 1929 – 30 era format din Lucia Sturdza Bulandra, Agepsina Macri-Eftimiu, N. Soreanu.

I. Manolescu, Aurel Athanasescu, V. Maximilian, Grigore Mărculescu, Ionel Ţăranu, I. Talianu şi Maria Filotti. Vicepreşedinte fusese ales Ionel Ţăranu, dar el a demisionat în martie 1930 şi în locul său comitetul m-a cooptat ca vicepreşedintă. Mi-a revenit astfel sarcina de a conduce Sindicatul, în strânsă unire şi înţelegere cu Demetriade.

Cea mai importantă acţiune a fost în acel an lupta dată pentru ca punctul de vedere al artiştilor să fie ţinut în seamă la elaborarea noii legi a teatrelor, faimoasa lege a „comercializării teatrelor”, care ajunsese pe biroul parlamentului fără ca vreun artist să fi fost consultat şi care neglija interesele vitale ale breslei sau chiar mergea împotriva lor. Sindicatul a ţinut atunci o adunare extraordinară, în urma căreia comitetul a înaintat primului ministru o vehementă moţiune de protest, reuşind să-şi facă ascultat glasul, dar fără să-şi poată impune punctul de vedere…

Am în faţa ochilor scrisoarea pe care mi-a trimis-o marele artist şi om de suflet care era Demetriade, cu indicaţiile sale în legătură cu întocmirea raportului pe acel an al activităţii comitetului. Era mulţumit de colaborarea noastră şi la sfârşitul scrisorii mă îndemna să-i urmez mai departe la conducere, căci boala îl silea să renunţe la ea

definitiv. În adevăr, câteva luni mai târziu se stingea din viaţă acest admirabil creator al atâtor personaje ce au ilustrat scena românească, şi care, în viaţă, a fost un exemplu de demnitate şi de devotament faţă de profesiunea şi de colegii săi.

Văzusem ce muncă grea era să te consacri în adevăr, cu trup şi suflet, realizării ţelurilor Sindicatului. Dar socoteam că era de datoria mea să nu mă dau în lături. Năzuisem întotdeauna să văd ridicat cât mai sus prestigiul profesiunii actoriceşti, iar activitatea Sindicatului era axată pe această năzuinţă. Mă înfiorase gândul tristei soarte rezervate artistului bătrân, iar Sindicatul fusese creat în primul rând spre a-i ajuta pe cei pe care Statul îi lăsa în uitare şi părăsire. Nu se putea o mai perfectă concordanţă între glasul inimii mele şi chemarea pe care o puteam îndeplini la sindicat. De aceea am primit sugestia marelui meu camarad şi prieten, cu convingerea că îmi îndeplinesc o datorie cetăţenească şi cu sentimentul că dau o satisfacţie propriei mele conştiinţe.

L-am ascultat pe Demetriade, mi-am pus candidatura şi am fost aleasă preşedintă, într-un comitet din care făceau parte Al. Critico, G. Timică, G. Vraca, Ionel Ţăranu, Al. Ghibericon, I. Theo, V. Brezeanu, N. Simionescu, Marcel Enescu. Critico era ales vicepreşedinte. În anii următori am fost realeasă de alte cinci ori, din 1931 până în 1936, astfel că am condus activitatea Sindicatului timp de şase ani.

Prima noastră grijă a fost gospodărirea averii Sindicalului, pentru a asigura baza materială a operei sale de asistenţă.

Patrimoniul a crescut în acest timp în fiecare an. De la circa trei milioane, cât era la 1 mai 1930, el ajunge în mai 1936 la peste opt milioane. Pentru a realiza acest plus de venituri, am recurs la multiple forme de solidaritate ale

membrilor breslei, organizând o „săptămână a sindicatului”, reprezentaţii extraordinare sau festivaluri de o formulă aparte, în care artiştii inimoşi ce ne dădeau concursul ieşeau – pentru un spectacol – din făgaşul lor obişnuit.

Acest patrimoniu a fost folosit, în 1935, pentru achiziţionarea unui imobil propriu, o clădire cu parter şi etaj şi cu un corp anexă, pe aceeaşi stradă Brezoianu în care Sindicatul îşi începuse existenţa în două cămăruţe. Corpul de clădire principal a fost închiriat Conservatorului de artă dramatică, iar în clădirea anexă s-a amenajat la parler sediul Sindicatului şi la etaj un cabinet medical şi un apartament de patru camere cu dependinţe, care adăpostea câteva artiste în vârstă şi fără mijloace.

Era un început al Căminului înscris în proiectele iniţiale ale Sindicatului, cămin pentru care, după îndelungi lupte şi insistenţe, s-a obţinut un teren de 600 de metri pătraţi în Calea Plevnei, colţ cu Berzei, pe care urma să se construiască „Casa artiştilor”.

În aprilie 1936 Sindicatul, în acord cu Societatea arhitecţilor români, a întocmit chiar un proiect pentru concursul ce urma să stabilească planurile viitoarei „Case a artiştilor”. Ea trebuia să cuprindă: o cantină, o sală de spectacole cu scenă, foaier, bufet, cabine pentru artişti şi celelalte anexe necesare, sediul Sindicatului cu biblioteca sa, căminul de retragere pentru artiştii în vârstă, cu camerele pensionarilor, sală de mese, salon de reuniuni şi cabinetul medical, o serie de magazine şi apartamente de închiriat, camere pentru personal etc.

În sfârşit, pentru a realiza un alt deziderat iniţial al celor care întemeiaseră Sindicatul, s-a obţinut de la primărie un teren de 110 metri pătraţi la cimitirul Bellu, destinat ridicării unui mausoleu al actorilor, al cărui proiect fusese realizat de arhitectul Horia Teodoru.

Iată realizările materiale, la care trebuie adăugat faptul că în aceşti şase ani valoarea ajutoarelor acordate celor în nevoie trecuse de două milioane de lei.

Opera de ajutorare fusese completată cu cea de asistenţă medicală. Ea era acordată prin intermediul unei serii de medici care consultau gratuit pe artişti. Se obţinuse de asemenea, prin multe intervenţii, internarea gratuită în spitale şi analize gratuite la Institutul Cantacuzino. Iar în momentul când s-a amenajat sediul propriu al Sindicatului s-a organizat acolo şi un dispensar, cu sală de consultaţii, sală de aşteptare şi anexe, cu un instrumentar şi aparataj complet, cu ore zilnice de consultaţie, dispensar care în primele două luni de la inaugurare a şi dat peste cinci sute de consultaţii.

Toate acestea se făcuseră în şase ani grei, în condiţiile marii crize economice de după 1930, când problema şomajului actoricesc s-a pus deseori în forme grave.

Pe planul apărării drepturilor profesionale se realizează în acel timp o serie de vechi deziderate, menite să uşureze activitatea profesională a membrilor Sindicatului. Astfel era reducerea de cincizeci la sută pe C.F.R. pentru turneele în grupuri de cel puţin cinci persoane, modificarea legii timbrului, cu uşurări pentru trupele de teatru, şi un control mai riguros al activităţii agenţiilor de teatru din provincie, care adesea exploatau fără milă pe artişti. S-a organizat de asemenea o secţie de varietăţi în cadrul Sindicatului, care permitea acestuia să apere drepturile membrilor secţiei faţă de exploatarea lor de către patroni. În acest

4 cap à-a redactat un contract-tip, care înlocuia clauzele contractuale imorale impuse de unii patroni ai „varieteurilor”, clauze pe care Sindicatul le aprecia drept „adevărate atentate la libertatea individuală, morală şi

socială", ce „dăunează prestigiului instituţiei noastre şi numelui de artist".

Făcând un pas mai departe în acelaşi sens, Sindicatul a (reçut şi la elaborarea unui formular de contract-tip pentru reglementarea raporturilor tuturor artiştilor cu directorii teatrelor particulare.

În această acţiune s-a vădit însă poziţia greşită a Sindicatului, care, în loc să lupte efectiv, cu dârzenie şi intransigenţă, pentru îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă ale artiştilor, a încercat să obţină contractul-tip prin „bună înţelegere" cu directorii de teatru. Rezultatul? O menţiune resemnată în raportul comitetului din 1936: „Acest contract urmând a fi adoptat de patroni şi angajaţi, s-a invitat în trei şedinţe consecutive a lua parte la comitetul nostru şi directorii teatrelor particulare, pentru a se cădea de acord asupra echităţii acestui contract. Dar neprezentându-se la şedinţe directorii teatrelor particulare, contractul-tip n-a putut intra în vigoare".

Sindicatul a dus în schimb în acei ani o luptă grea pentru a face să fie angajaţi la alte teatre artiştii pe care conducătorii de atunci ai ţării îi lăsaseră pe drumuri, prin desfiinţarea Teatrului Naţional din Craiova şi a altor două teatre de stat din provincie, sub pretextul de a face economii.

În sfârşit, pe planul afirmării prestigiului profesiunii actoriceşti şi a rolului ei cultural, voi nota că în acea perioadă s-a făcut mult aşteptata unificare a Sindicatului cu societatea „Scena". Ea a fost realizată în anul 1931, cu sprijinul activ al lui Constantin Tănase, care din acea clipă s-a devotat cu tot sufletul Sindicatului, ca vicepreşedinte al său. De asemenea, Sindicatul nostru s-a unit în 1934 cu Sindicatul artiştilor instrumentişti – formând o Uniune a Sindicatelor artiştilor dramatici, lirici şi. instrumentişti din România – şi a ţinut un contact strâns cu Uniunea

Internaţională a Sindicatelor, afiliindu-se în 1931 şi la Uniunea Internaţională a Artiştilor. Prin aceste măsuri ê-a stabilit legătură pèrrtiahenti cu artiştii strairii, carê a fost întărită şi prin participarea la congresele internaţionale de teatru, în fiecare an, din 1931 până în 1938, în cadrul Societăţii Universale de Teatru.

Sindicatul a sprijinit aşezarea la şosea, în 1932, a unui bust al lui N. Leonard, de sculptorul Oscar Han. Acest monument realizat prin colectă publică, din iniţiativa ziarului *Rampa*, era primul ridicat unui actor la noi în ţară şi constituia astfel un exemplu pentru eternizarea artei efemere a actorului de teatru. Acelaşi sens îl avea şi propunerea făcută de Sindicat Ministerului de Instrucţie de a păstra amintirea jocului marilor noştri actori prin crearea unei „antologii teatrale filmate”. Aceasta ar fi trebuit să cuprindă scene sau piese întregi româneşti şi să realizeze astfel pentru posteritate un document viu al valorilor noastre teatrale. Din nefericire, sugestia noastră n-a găsit ecoul dorit.

Pentru realizarea acestui proiect, întrucât pe vremea aceea nu exista în ţara noastră o industrie cinematografică, am obţinut – cu sprijinul Elvirei Popescu, care turna la Paris pentru această casă de filme – concursul organizaţiei cinematografice *Pathé*. Urma să ni se trimită la Bucureşti toată aparatura necesară pentru filmare (aparate de luat vederi, reflectoare, sonorizare etc., montate pe un camion automobil) împreună cu personalul de specialişti: regizor, operator, inginer de sunet. Toate acestea, ca şi pelicula şi laboratorul, ne erau puse la dispoziţie gratuit. Din partea noastră toată cheltuiala se reducea la costul transportului şi întreţinerii echipei de tehnicieni. Dar în zadar am expus Ministerului Instrucţiunii şi Artelor, într-o serie de memorii din 1932, marele folos al acestei iniţiative, care ar fi îngăduit să

păstrăm documentul viu al artei lui Nottara în Luca Arbore sau Lear, interpretarea lui Ion Brezeanu în Cetăţeanul turmentat, şi multe alte creaţii care au dispărut odată cu interpreţii rolurilor. Nu s-au putut găsi nici măcar fondurile minime ce erau necesare, în urma convenţiei realizate de noi. Mi-am dat seama şi mai dureros de tot ce a pierdut arta noastră prin această lipsă de înţelegere a oficialităţilor vremii, atunci când am avut prilejul să văd – admirând filmele-spectacol realizate de cinematografia sovietică – ce valoare de incomparabil document artistic au asemenea filme, care pun tehnica cinematografică în serviciul eternizării unor mari interpretări teatrale şi păstrează pentru generaţiile ce vin urmele unor adevărate lecţii de artă.

În acelaşi spirit de pietate faţă de marii noştri înaintaşi s-a luat iniţiativa de a se aduna numeroase veşminte, scrisori, documente, portrete şi alte relicve ale marilor artişti ce au ilustrat teatrul românesc, care ne-au fost donate de către rudele şi prietenii celor dispăruţi. Aceste obiecte, ce formau începutul unui „muzeu al Sindicatului artiştilor”, au fost prezentate într-o expoziţie din 1935 sub titlul „Teatrul românesc de altă dată”, iar atunci când s-a realizat sediul Sindicatului au fost expuse într-una din încăperile sediului, în vitrine speciale, ca un început de muzeu al teatrului românesc.

Voi aminti, în sfârşit, că am creat în 1934, din mijloace proprii, un fond care să alimenteze permanent un premiu de creaţie anual pentru un tânăr artist. Premiul de creaţie „Maria Filotti” a fost atribuit pentru prima oară în 1936, primul laureat fiind Toma Dimitriu. Frumoasa lui carieră a dovedit că alegerea era întemeiată! în acest fel, aceşti şase ani de activitate mi-au dat nesfârşita bucurie de a realiza o parte din planurile pe care le făurisem în adâncul sufletului meu atunci când mi se încredinţaseră

prima oară destinele Sindicatului.

Aceasta a cerut un zbucium de fiecare zi, pentru a înfrânge nepăsarea guvernanţilor; a fost o muncă grea, în care comitetele succesive şi preşedinta lor au lucrat mereu mână în mână.

Nu pot uita în special pe unii dintre colegii din comitet, care s-au dăruit nevoilor breslei cu un devotament nemărginit, cu o abnegaţie şi o risipă de energie fără limite, şi în primul rând pe Constantin Tănase. Cu umorul său optimist – care se revărsa în viaţă ca şi pe scenă – cu dinamismul şi perseverenta, simţul de dreptate şi generozitatea care erau darurile sufletului său rar, Tănase a fost gata să ne-aducă sprijinul său în orice impas, a ştiut să pledeze şi să convingă, şi a contribuit astfel la alinarea multor nevoi şi la multe înfăptuiri în folosul breslei actoriceşti. Alături de el, Timică şi Mihail Vulpescu, care erau gata totdeauna să sară ca să ajute la nevoie, bunul Nicol se soreanu, şi cel mai tânăr dintre noi, Nicolae Gărdescu – care ştia să ne inspire optimism în cele mai grele împrejurări – au dovedit cu toţii, în munca aceea anonimă de zi de zi, că actorul, ca să poată dărui suflet personajelor sale, trebuie să aibă el însuşi suflet!

Şi iarăşi nu pot să uit pe cel care se identificase complet cu Sindicatul, pe secretarul Oliţă Popescu. Lucrând zilnic laolaltă, timp de şase ani, am avut ocazia să cunosc bine pe acest camarad desăvârşit. Era un om de o cinste exemplară, de o corectitudine, un devotament şi o dezinteresare fără margini, care se gândea la toate şi muncea fără răgaz pentru apărarea drepturilor actorilor şi pentru propăşirea Sindicatului. Nenea Ghiţă Popescu cunoştea pe toţi actorii, pe cei mai vârstnici ca şi pe cei din trupele sporadice, le ştia păsurile, îi iubea, şi cuvântul lui cumpănit, lămuririle lui, erau totdeauna de folos pentru alinarea durerilor şi nevoilor actoriceşti. Pot spune că

nenea Ghiţă a fost sufletul Sindicatului, un suflet cinstit şi generos.

Sprijinindu-ne astfel, unii pe alţii, cu un entuziasm de care mi-aduc aminte plină de emoţie, dusesem la bun sfârşit ceea ce credeam că trebuie să facem la Sindicat: să înlocuim, prin solidaritatea artiştilor, inerţia şi nepăsarea oficială faţă de soarta noastră. Căutasem să dăm artiştilor conştiinţa demnităţii şi drepturilor lor, a forţei pe care o reprezintă solidaritatea în afirmarea rolului lor social. Şi dăruisem muncii noastre o deviză scurtă, dar mândră: „Fă-ţi datoria!”

Anii care au urmat au fost ani tulburi, premergători de furtună. Pătrunsă, cred, de un prea mare spirit de prudenţă, conducerea Sindicatului – la preşedinţia căruia venise Ion Livescu – n-a îndrăznit, în asemenea timpuri, să ducă mai departe proiectele a căror realizare o pregătisem.

Zidurile „Casei artiştilor” nu s-au mai înălţat. Şi mausoleul artiştilor nu s-a mai construit pe aleea de la Bellu, unde în „careul artiştilor” mormintele au început să se aşeze cuminte unul lângă altul, sub nemiloasa trecere a vremii, în loc de a-şi afla lăcaş în monumentul pe care îl visasem…

Apoi a venit războiul şi, când se apropia de sfârşit, un „covor de bombe” – ce tragic de ironică este această imagine pentru a denumi o metodă de distrugere – a năruit sub el şi sediul Sindicatului. Astfel a trecut în amintire această pagină din viaţa teatrului nostru, cu toate strădaniile cuprinse în ea.

Peste pulberea lor s-au născut şi au crescut însă realităţile rodnicei vieţi sindicale de azi, – pentru care încercările de pe vremuri nu fuseseră decât o palidă şi naivă prefigurare. Dar, pentru acea părticică de gând curat şi generos pe care l-au cuprins, cred că ele merită să-şi

afle odată cercetătorul, printre cei care se vor apleca asupra istoriei fhişcării noastre teatrale.

Teatrul în serviciul păcii şi al prieteniei dintre popoare

În martie 1926 apărea la Paris o revistă cu titlul *Cahiers du théâtre* (Caietele teatrului). Era organul unei societăţi de curând înfiinţate, pe care iniţiatorul ei, marele regizor Firmin Gémier, o anunţa şi o definea astfel – de la prima pagină:

„Societatea Universală a Teatrului... este o vastă grupare în care intră autori, compozitori, directori de scenă, actori, cântăreţi, muzicanţi, dansatori, decoratori, critici, directori de teatre, arhitecţi, tehnicieni ai maşinilor şi ai luminii, profesori, igienivişti, într-un cuvânt reprezentanţi ai tuturor ramurilor artei dramatice din lumea întreagă.

Ideea acestei societăţi mi-a venit din dorinţa de a fi de folos tovarăşilor mei de lucru şi în acelaşi timp din nădejdea de a sluji cauza păcii.

În adevăr, mi se pare că cel mai bun mijloc de a contribui la păstrarea păcii este de a crea pentru fiecare profesiune legături internaţionale permanente. Atunci când fiecare meserie îşi va constitui o grupare universală... ea va dispune de o forţă morală capabilă să lupte biruitoare împotriva tendinţelor imperialiste... atunci nici interesele financiare, nici apetiturile politice nu vor mai putea nimic împotriva păcii.

Munca va fi cea mai puternică legătură între popoare, ca şi între oameni...”

Iată deci, clar definită de la început, ideea care a prezidat la naşterea acestei societăţi: teatrul în slujba păcii şi a înţelegerii între popoare.

Mijloacele pentru a servi acest scop înalt erau expuse astfel în proiectul de înfiinţare à societăţii:

„Obiectul societăţii noastre este de a crea între autorii, compozitorii, interpreţii şi tehnicienii teatrului mondial legături permanente, spirituale şi materiale;

— De a încuraja şi de a face cunoscute operele şi iniţiativele capabile să înalţe şi să menţină teatrul pe un plan de artă şi de educaţie;

— De a activa pentru difuzarea şi apărarea gustului artistic în public;

— De a contribui la îmbunătăţirea reglementărilor actualmente în vigoare între diferite ţări;

— De a provoca acorduri universale, în domeniul artistic, ca şi în domeniul comercial, profesional şi administrativ, printr-o cooperare internaţională puternic organizată…

Vrem să dăm exemplul acelei colaborări interprofesionale şi internaţionale în care stă viitorul omenirii… Această conştiinţă avem ambiţiunea s-o creăm prin artă, prin schimburi artistice neîncetate, prin turnee, prin festivaluri dramatice şi lirice internaţionale, prin opere impregnate de profundă pasiune umană”.

Din felul cum Gémier punea problema se vede bine că nu era vorba, în activitatea societăţii, de o luptă activă pentru pace, în sensul de azi, ci de una din acele acţiuni pacifiste, bine intenţionate dar neputincioase, cum au existat atâtea între cele două războaie. Partea originală a ideii sale era însă aceea a apropierii şi cunoaşterii între popoare prin artă şi în special prin teatru. În acest domeniu, ca şi în altele, el s-a arătat a fi un precursor.

Căci nu trebuie să se uite că Gémier, colaborator şi continuator al lui Antoine, fost director al teatrului „Antoine” şi al teatrului „Odéon” de la Paris, admirabil interpret al lui Shylock şi regizor al atâtor piese clasice, a fost cu mulţi ani în urmă, încă înainte de primul război mondial, promotorul în Franţa al „Teatrului Popular” şi al

„Teatrului ambulant”, două iniţiative care urmăreau să „apropie teatrul de masele largi ale publicului, de popor.

Inovator în această direcţie, Firmin Gémier a fost precursor şi în ceea ce priveşte cooperarea internaţională în domeniul teatrului, şi, de astă dată, cuvântul său, răspândit cu generozitate, a rodit curând.

Pentru a răspândi această idee, el făcuse, în anii precedenţi, o serie de călătorii în principalele oraşe europene, ţinând conferinţe în faţa oamenilor de teatru spre a-i îndemna să se organizeze în „Uniuni naţionale ale teatrului”, grupând pe diferite secţii toţi muncitorii teatrului, care apoi să se reunească într-o societate universală.

În iunie 1927 a avut loc la Paris primul Congres al Societăţii Universale de Teatru, prilej de apropiere între reprezentanţii cei mai de seamă ai vieţii teatrale.

Odată cu acest congres a avut loc şi primul Festival International de Teatru, la care participau trupe engleze, austriece, belgiene, spaniole, daneze, olandeze, italiene, japoneze şi sovietice.

În anii următori, congresele şi festivalurile s-au succedat cu regularitate. Cel de al doilea, în 1928, tot la Paris, iar al treilea la Barcelona, în 1929, cu ocazia expoziţiei ce avea loc acolo.

Deoarece România nu-şi formase o Uniune naţională a teatrului, Firmin Gémier a trimis în 1930 o invitaţie de a lua parte la cel de al IV-lea Congres teatral, convocat la Hamburg, Sindicatului artiştilor dramatici şi lirici din România, care mai demult îl alesese pe Firmin Gémier membru de onoare. Comitetul Sindicatului mi-a dat delegaţia să-l reprezint la acest congres, şi astfel am plecat la Hamburg, pe propriile mele speze, ducând cu mine şi un mesaj al Societăţii autorilor dramatici români.

Desprind dintr-un raport pe care l-am întocmit în

1931 câteva date asupra acelui congres. În comitetul de onoare figurau marii regizori Max Reinhardt şi Leopold Jessner, preşedinte fiind Leopold Sachse, iar. pe lângă o participare numeroasă de scriitori, compozitori, actori, decoratori, critici, coregrafi, profesori etc. din toate ţările Europei, congresul prilejuia şi un festival de remarcabile spectacole internaţionale. Acesta mi-a dat prilejul de a face cunoştinţă cu arta unor trupe germane, franceze, olandeze, engleze şi mai ales neaşteptata satisfacţie de a vedea câteva spectacole ale trupei lui Tairov, de la Moscova.

După cuvântul plin de căldură al lui Gémier, care a expus ţelurile Societăţii, şi după o documentată conferinţă a marelui critic german M.A. Meumann, au urmat şedinţele de lucru, care au abordat o întreagă serie de probleme, atât teoretice cât şi de ordin practic. Tristan Bernard a susţinut interesele autorilor dramatici faţă de traducători. Regizorii Gaston Baty, Leopold Jessner şi Firmin Gémier au luat cuvântul în dezbaterea chestiunii pieselor clasice şi a regiei moderne. În secţiunea compozitorilor s-a discutat problema înregistrării muzicale mecanice şi drepturile artiştilor în materie de radio şi de film vorbitor, la care au luat cuvântul compozitorii Florent Schmitt şi Arthur Honegger. În secţiunea dansului au vorbit marele tehnician german Rudolf von Laban şi criticul francez André Levinson. În discuţia problemei învăţământului au intervenit Leopold Jessner şi Maria Filotti.

De asemenea s-au discutat şi alte probleme de interes acut, dintre care mai ales chestiunea turneelor, aceea a răspândirii literaturii dramatice în străinătate, perfecţionările tehnice şi igienice ale teatrelor, problema teatrului popular, chestiunea contingentării producţiei dramatice şi cinematografice.

Dintre acestea, două probleme interesau mai ales România, problema traducerii şi reprezentării pieselor româneşti în străinătate şi problema turneelor noastrepeste hotare. Asupra acestor două probleme s-au concentrat eforturile mele. Am căutat, astfel, să atrag atenţia congresului asupra vieţii noastre artistice, silindu-mă să creez o atmosferă de simpatie şi de interes pentru ţara noastră, astfel încât să se poată stabili, într-un acord unanim, modalităţile unei mai juste valorificări a artei dramatice româneşti.

În a treia zi a congresului am citit o comunicare din partea Societăţii autorilor dramatici români, care expunea situaţia de nedreaptă inferioritate în care se află literatura dramatică românească, din lipsa traducerilor şi a debuşeurilor pe scenele străine, prin care să fie cunoscută aşa cum ar merita-o justa apreciere a valorii sale, în timp ce pe scenele noastre toate „noutăţile” străine vedeau lumina rampei fără niciun criteriu de valoare. Scurtul memoriu al S.A.D.R. vorbea fără înconjur de rolul de adevărată colonie a producţiilor dramatice occidentale pe care îl jucau ţara noastră şi alte ţări mici. Pentru a face un prim pas în îndreptarea acestei stări de lucruri am cerut, în numele Societăţii autorilor dramatici români, crearea unui buletin care să publice subiectele pieselor de valoare reprezentate în diferite ţări şi dările de seamă ale criticii asupra acestora, uşurând astfel cunoaşterea literaturii dramatice din ţările străine.

Dreptatea cererilor româneşti a fost recunoscută în discursul pe care Firmin Gémier l-a ţinut îndată după aceea, susţinând că punctul de vedere al autorilor români intră în preocupările Societăţii Universale de Teatru.

În şedinţa finală s-a votat în acest scop o moţiune, prevăzând ca, la căminul pe care Societatea îl va înfiinţa la Paris, să se organizeze un serviciu special destinat

centralizării şi publicării subiectelor diverselor piese de valoare jucate în toate ţările. Prin aceasta urma să se uşureze răspândirea internaţională a literaturii dramatice, dându-se satisfacţie cererilor formulate de autorii români.

Pe de altă parte, năzuind să creez posibilitatea unor manifestări ale artei noastre dramatice dincolo de hotare, am propus patronarea de către Societatea Universală de Teatru a unor festivaluri internaţionale, în cadrul cărora să se poată manifesta şi arta dramatică a ţărilor puse până atunci într-o stare de inferioritate, din cauza restrânsei răspândiri a limbii lor…

Şi această idee a fost însuşită de congres, care a votat, printre altele, în şedinţa finală, următoarea moţiune:

„Al patrulea Congres Internaţional al Teatrului, întrunit la Hamburg, exprimă dorinţa de a se crea pe lângă Societatea Universală de Teatru o altă societate, destinată în mod special organizării de festivaluri internaţionale în principalele oraşe ale fiecărei ţări; pe cât posibil, aceste festivaluri vor coincide cu congresul Societăţii Universale de Teatru”.

Această atmosferă favorabilă m-a făcut să înţeleg cât de util ar fi, pentru a face cunoscute valorile noastre teatrale, dacă următorul congres s-ar tine la Bucureşti.

În acest scop am căutat, îndată ce-am revenit de la congres, să creez o Uniune naţională, afiliată Societăţii de la Paris. În adevăr, România întârziase cu crearea acestei uniuni, participarea ei la congres fiind făcută cu ti dul de invitată.

În urma îndelungatelor eforturi comune ale unor intelectuali legaţi de teatru, s-a hotărât în principiu, într-o adunare ce a avut loc la 6 noiembrie 1930, constituirea unei Uniuni naţionale a tuturor artelor legate de teatru.

În aceeaşi şedinţă s-a ales un comitet provizoriu, care avea misiunea de a îndeplini toate cele necesare pentru

formarea definitivă a uniunii, pentru aderarea la Societatea Universală de Teatru şi pentru eventuala invitare a congresului din 1931 la Bucureşti. Comitetul acesta era compus din Emil Fagure, Ion Minulescu, I. Nona-Ottescu, George Georgescu, Soare Z. Soare, G. Ciprian şi Maria Filotti.

În urma corespondentei cu Uniunea franceză a Societăţii Universale de Teatru, Firmin Gémier ne-a pus la dispoziţie materialul necesar pentru documentare, iar în ziua de 12 ianuarie 1931 s-au stabilit, într-o nouă întrunire, constituirea definitivă şi organizarea Uniunii române a Societăţii Universale de Teatru. Aceasta număra 14 secţiuni, toate reprezentate în sânul unui Comitet de direcţie national[16], care urma să elaboreze statutele Uniunii noastre. Ştirea a fost comunicată apoi la Paris lui Firmin Gémier, care a răspuns printr-o scrisoare entuziastă.

Din nefericire, al cincilea congres, din 1931, n-a putut totuşi să se tină la Bucureşti. Oficialitatea a găsit până la urmă că era prea mare cheltuiala ca să aducă la Bucureşti nişte „teatralişti”... Şi congresul s-a ţinut la Paris.

Am luat parte la acest congres, ca şi la toate cele următoare, prezentând de fiecare dată rapoarte asupra mişcării noastre teatrale. Prin aceste rapoarte urmăream două scopuri: în primul rând să fac cunoscută oamenilor de teatru din toate ţările lumii activitatea noastră teatrală,

---

16 Acest Comitet — ales în aceeaşi şedinţă de la 12 ianuarie 1931 — avea următoarea compunere :
Secţiunea autori dramatici : Ion Minulescu Secţiunea compozitori : Mihail Jora Secţiunea actori : Maria Filotti Secţiunea cîntăreţi : George Folescu Secţiunea orchestră : George Georgescu Secţiunea punere în scenă : Soare Z. Soare Secţiunea decor şi costume : Traian Cornescu Secţfiinea Idans : Floria Capsali Secţiunea învăţămînt : I« Nona-Ottescu Secţiunea critică : Emil Fagure

repertoriile teatrelor noastre, dezvoltarea literaturii româneşti, personalităţile noastre artistice şi realizările lor, iar în al doilea rând, datorită interesului astfel creat, să găsesc mijlocul de a face ca valorile teatrului românesc – piese, actori şi spectacole – să ajungă a fi cunoscute în mod direct, prin jucarea în străinătate a pieselor româneşti sau prin turnee ale /teatrelor noastre.

La congresul de la Paris au luat cuvântul câteva personalităţi teatrale importante din diferite ţări, cum erau criticul italian Silvio d'Amico, autorul dramatic Tristan Bernard, marele actor olandez Louis de Vries, criticul german Joseph Chapiro, care îl reprezenta pe Max Reinhardt etc. Mă bucurasem enorm văzând că pe lista delegaţilor oficiali ai diferitelor ţări era anunţat şi Stanislavski, din partea U.R.S.S., dar din nefericire, fiind suferind, el n-a putut veni. Am prezentat un raport asupra teatrului din România în stagiunea 1930 – 1931, în care, după ce vorbisem de piesele româneşti reprezentate în cursul stagiunii, conchideam astfel:

„Lucrările tinerei şi viguroasei noastre şcoli dramatice tind să depăşească acel cadru naţional cultivat până acum

Secţiunea radiofonie: Adrian Maniu

Secţiunea juridică: Alexandru Kiritescu

Secţiunea administrativă: Al. Buzescu

Din sânul acestui comitet s-au ales:

Preşedinte: Emil Fagure, vicepreşedinţi: Maria Filotti şi I. Nona Ottescu.

I se ridică astfel până la o emoţie generală şi universală.

ar le face să prezinte interes chiar şi dincolo de frontiel < le noastre. De aceea, la sfârşitul acestei scurte expuneri, «are v-a făcut să vedeţi buna primire de care se bucura l. i noi ceea ce este mai valoros în producţia

dramatică. Irăină… vreau să exprim nădejdea că veţi avea în curând «» razia să cunoaşteţi tinerele şi viguroasele noastre pro «lucţii autohtone/4

Congresul din 1932 a avut loc la Roma, în aprilie, sub preşedinţia scriitorilor Luigi Pirandello şi F.T. Marinetti, secretar general fiind Silvio d'Amico. Tema principală era „criza teatrului”.

Din nou, în concluzia raportului meu, am subliniat că „pe scenele noastre, şi în aceste vremuri de criză, de căulări şi de restricţii, numărul pieselor originale este de prima importanţă, iar succesul lor de primul ordin, ceea ce dovedeşte până la evidenţă elanul tinerei noastre literaluri dramatice”. N-aş vrea să se creadă că, vorbind astfel, «ram orbită de entuziasm şi atribuiam o valoare egală şi «xagerată întregii producţii dramatice româneşti de la acea epocă. Dimpotrivă, cred că am avut prilejul, în paginile precedente, să marchez, cel puţin în linii generale şi fără pretenţia nejustificată de a face aici criticăliterară, sentimentele critice pe care această producţie o trezise în sufletul meu de interpretă. Vorbind însă despre teatrul româiiesc unor auditori străini, care nu cunoşteau piesele în chestiune, orice discuţie critică asupra valorii lor ar fi fost deplasată. Problema, în cazul de faţă, era de a trezi în ei un interes de principiu pentru mişcarea noastră teatrală. Nu numai faţă de texte, dar şi faţă de interpreţi, de regizori, de nivelul spectacolelor teatrale româlieşti în general, nivel despre care puteam afirma cu toată sinceritatea că nu era mai prejos de ceea ce vedeam pe scenele străine. Şi. strădania mea era de a crea atmosfera necesară şi de a găsi modalităţile pentru a face ca teatrul rumânesc să capete o audienţă internaţională, care's. íi îngăduie a-şi face cunoscute realizările şi valoarea.

Ca şi toate celelalte, congresul de la Roma era şi el ocazia unui mic festival teatral internaţional. La acesta

paiticipa trupa italiană Luigi Cimara-Elsa Merlini-Sergio Ţofano, opera din Roma – cu o nouă înscenare a *Traviaiei*, cu Mercedes Capsir – şi în primul rând trupa lui Max Reinhardt. Ea a prezentat o realizare plină de originalitate şi culoare a piesei lui Goldoni *Slugă la doi stăpâni* – în care străluceau fraţii Thimig – dar mai ales un spectacol cu *intrigă şi iubire* de Schiller, în care m-a încântat fidelitatea evocării istorice a epocii, ce sublinia marele respect pentru text dovedit de astă dată de Reinhardt, uneori dispus la multe libertăţi. Interpretarea era în adevăr magistrală, reunind câteva din cele mai mari personalităţi ale trupei lui Reinhardt din acea vreme. Rudolf Förster era, cu mare sobrietate, Preşedintele, iar Paul Hartmann era plin de a vânt în rolul lui Ferdinand – deşi puţin cam matur pentru rol – Sokoloff reda cu ascuţime perfidia intrigantului Würm, iar Eduard von Winterstein era simplu şi patetic în bătrânul Miller, în timp ce Hermann Thimig întruchipa cu spirit caustic pe mareşalul von Kalb. Nici femeile nu erau mai prejos de această excepţională distribuţie masculină, Lili Darvas etalând o mare varietate de mijloace în Lady Milford, Dagny Servaes dând toată puterea şi sinceritatea necesare soţiei lui Miller, iar Ursula Höflich creând pe Luiza Miller în linii totodată virginale şi eroice. Un spectacol care m-a impresionat în chip deosebit şi la care m-am gândit de multe ori cu strângere de inimă, atunci când dezlănţuirea nazismului în Germania a dezmembrat cu violenţă acea minunată trupă a lui Reinhardt, ale cărei ultime raze de strălucire avusesem prilejul să le admir în spectacolele sale de la Roma.

La congresul următor, ţinut la Zürich în iunie 1933, am prezentat o expunere asupra „Activităţii teatrale în România, în stagiunea 1932 – 33”, o comunicare despre „Schimbul artistic între ţări (actori, piese)” – în care puneam direct şi concret problemele pe care le ridicasem

doar tangenţial până atunci – şi o comunicare înfăţişând

„Situaţia morală a artiştilor de teatru de toate categoriile din România”.

În aceasta din urmă am subliniat că „valoarea artiştilor noştri este de prim-plan şi realizările scenice obţinute la Teatrul Naţional pot sta alături de cele mai bune spectacole occidentale – ele având în plus avantajul unei note de originalitate specifică. De aceea trebuie să nădăjduim că într-un viitor apropiat, graţie schimburilor de valori pe care le urmărim sub egida Societăţii Universale a Teatrului şi datorită prieteniilor ce s-au creat, vom parveni să arătăm publicului din alte ţări operele cele mai semnificative ale repertoriului dramatic român şi valorile noastre teatrale”.

De asemenea am arătat că la Teatrul Naţional, în stagiunea 1932 – 33, se jucaseră 258 de spectacole cu piese originale faţă de numai 87 cu piese străine, subliniind că „nu trebuie să se atribuie această superioritate capacităţii mai mari a publicului de a aprecia o literatură dramatică în care domină culoarea locală, căci în bilanţul celor 60 de ani de activitate a Teatrului Naţional recordul de spectacole este deţinut de *Hamlet*, cu aproape 250 de spectacole, la egalitate cu capodopera românească *Scrisoarea pierdută* de Caragiale. Aceasta cred că este de ajuns pentru a pune în afară de îndoială gustul publicului nostru”.

În scopul de a găsi o modalitate mai uşoară de manifestare peste hotare a valorilor noastre teatrale, am făcut următoarea sugestie, în concluzia comunicării mele asupra „schimburilor artistice”:

„Este uşor să trecem la o nouă etapă în cunoaşterea resurselor artistice ale diferitelor ţări, prin capacitatea pe care trupele ar putea s-o ofere unor actori străini, care au jucat roluri ce fac parte din repertoriul acestor trupe. De

asemenea, acest gen de schimburi artistice ar putea să fie realizat, pentru piesele de circulaţie internaţională, chemând pe regizori să monteze, cu trupe străine, piesele pentru care au realizat, în ţara lor, puneri în scenă remarcabile.

Aceasta ar fi o modalitate de schimburi artistice pe care o socotim rodnică în rezultate şi care s-ar încadra perfect, pentru cel mai mare folos al artei dramatice, în frumosul program de cunoaştere reciprocă şi de schimburi artistice al Societăţii Universale a Teatrului”.

Ca urmare a acestor propuneri, congresul a adoptat în unanimitate o moţiune prin care îşi exprimă dorinţa:

„Ca artiştii creatori ai marilor opere teatrale să aibă posibilitatea de a veni să interpreteze, în ţările a căror limbă o cunosc, rolurile create de ei.

Ar fi de ajuns, pentru aceasta, ca sub auspiciile Societăţii Universale a Teatrului, teatrele din diferite ţări să ofere ospitalitatea acestor actori şi să permită trupelor lor să-i încadreze.

De asemenea ar fi de dorit ca regizorii care au montat asemenea opere în ţările lor de origine, să fie chemaţi să le pună în scenă în diferite alte ţări”[17].

La congresul de la Zürich a luat parte pentru prima oară şi o delegaţie a U.R.S.S. – formată din oameni de teatru din Moscova şi Leningrad şi condusă de Liubimov-Lanskoi, care au şi invitat congresul pentru anul următor la Moscova.

Un alt rezultat concret a fost hotărârea de a se edita o revistă internaţională de teatru, în mai multe limbi, revistă în care să se publice în fiecare număr dări de seamă asupra activităţii teatrale respective şi asupra

---

17 E cazul să sublini'em că această idee înfloreşte abia în timpurile de azi, fiind larg practicată în schimburile artistice dintre ţările lagărului socialist. – ‘ ' ".Ti

lucrărilor dramatice sau a realizărilor teatrale mai importante. Această idee, pe care eu însămi am supus-o prima oară congresului de la Hamburg în 1930, fusese reluată la Roma în 1932, iar acum ajungea în sfârşit la o realizare practică.

În adevăr, în anul 1934 a apărut la Roma revista *Thespis*, „revistă universală de teatru”, în care România îşi avea rezervat un număr de pagini. În primul număr, a părut sub redacta cunoscutului regizor A.G. Bragaglia, Ion Marin Sadoveanu publica un articol asupra teatrului românesc şi Alfred Alessandrescu un altul asupra muzicii româneşti, pe lângă două articole informative asupra literaturii dramatice în România şi a stagiunii româneşti.

Din nefericiră, greutăţile financiare au făcut ca acest început frumos să rămână fără urmare, şi numărul doi din *Thespis* n-a mai apărut.

Poate că în aceasta dispariţie prematură a avut un rol şi criza prin care a trecut Societatea în acei – ani, în urma morţii neaşteptate a lui Finnin Gémier.

Acest prodigios animator, care dăduse Societăţii, pe care o iniţiase şi pe care o întrupa, ceva din suflul irezistibil de energie care i-a caracterizat existenţa trepidantă, veşnic în căutare de idei noi şi generoase, îşi învinsese ani de zile slăbiciunea sănătăţii, graţie acestui imens elan care îl stăpânea şi care a dat viaţă atâtor întreprinderi. Dar inima pe care se bizuia prea mult, şi pe care o dăruise cu prea multă generozitate operelor sale, s-a oprit brusc şi l-a răpit visurilor lui.

Cea din urmă dintre ele a fost Societatea Universală a Teatrului, şi aceasta s-a resimţit, desigur, de pierderea celui care o însufleţea. Prietenii şi colaboratorii s-au grupat însă spre a face ca ideea să nu dispară, iar la conducere a fost ales, în locul lui Gémier, dramaturgul care crease figura doctorului Knock, Jules Romains. După

ce, în 1934, congresul anual a fost înlocuit printr-un voiaj de studii al membrilor Societăţii la Moscova, iar anul 1935 a fost consacrat reorganizării, şirul congreselor a fost reluat în 1936.

Căci opera de precursor şi de vizionar a lui Gérnier era menită să reziste timpului şi încercărilor. Criticul Paul Blanchart, care i-a fost prieten şi colaborator şi care i-a închinat o carte în 1954, releva cu dreptate cât de multe din jdeile lui Gémier retrăiesc în preocupările teatrale de azi – „festivaluri, descentralizare, teatru popular, depăşirea falselor tradiţii, ruptură cu convenţiile înşelătoare, evoluţie în interpretare, căutări în privinţa spaţiului şi dispozitivului scenic, eliberarea din spaţiul îngust şi închis al sălii, virtualităţile spectacolului în aer liber, reforma învăţământului teatral, legătura cu masele, sprijinul material oficial dat spectacolului integrat în cultura naţională… toate acestea le-a presimţit, afirmat, preconizat, experimentat sau realizat”.[18]

Din anul 1932 fusesem aleasă membră în Consiliul Internaţional de conducere al Societăţii Universale de Teatru. În această calitate am luat parte la congresul ţinut în septembrie 1936 la Viena şi Salzburg, împreună cu Ion Livescu, care îmi succedase la conducerea Sindicatului artiştilor şi care a prezentat un raport asupra teatrului la sate.

În raportul prezentat la Viena am subliniat, în primul rând, legăturile artistice între teatrul românesc şi cel vienez, legături întărite în decursul anilor prin prezenţa atâtor mari artişti români pe scena Burgtheaterului şi a Operei de Stat, scene ilustrate de tragediana Agatha Bârsescu, de baritonul Popovici-Bayreuth, de tenorii Traian Grozăvescu şi Onofrei, de Viorica Ürsuleac şi alţii, şi am amintit de turneul pe care Grigore Manolescu şi Aristizza

18 Paul Blanchart, Firmin Gémier, Paris, 1954, p. 347.

Romanescu l-au făcut la Viena, cu *Hamlet,* spre sfârşitul veacului trecut.

Am subliniat apoi – în legătură cu dispariţia revistei *Thespis* – nevoia unei reviste internaţionale, care să prezinte în fiecare lună dări de seamă asupra activităţii teatrale din toate ţările, făcând astfel o trăsătură de unire între diversele mişcări teatrale.

În urma discuţiilor care au urmat în culisele congresului s-a obţinut făgăduiala unui sprijin oficial pentru a se edita, la Paris, o revistă internaţională teatrală, destinată punerii în valoare a realizărilor din diferite ţări membre. de Societăţii.”[19]

Din nefericire, frumosul proiect nu. s-a realizat. Şi abia după aproape douăzeci de ani am luat de curând Cunoştinţă de Buletinul pe care Institutul Internaţional Teatral de sub auspiciile U.N.E.S.C.O. a început să-l publice şi în care se înfăţişează regulat realizările teatrale şi lucrările dramatice noi din toate ţările aderente la Institut. Douăzeci de ani i-au trebuit astfel ideii pe care am susţinut-o la Viena, în 1936, ca să-şi facă drum până la realizarea ei concretă. Dar am avut cel puţin satisfacţia de a constata că ideile utile sfârşesc întotdeauna prin a se impune.

---

19 Secretarul Societăţii, André Mauprey, în discursul său de încheiere,

spunea următoarele în legătură cu această hotărîre :
,,Epilogul nostru are un final esenţialmente fericit. Cunoscuta noastră colegă, şi pot spune de asemenea fidela şi devotata noastră prietenă, d-na Maria Filotti, într-o conversaţie pe care a avut-o cu d l Zay, ministrul Educaţiei Naţionale a Franţei, a avut curajul să nu se mărginească la frazele amabile obişnuite. Dînsa a cerut <’-lui Zay să primească favorabil propunerea de a-şi da sorijinul pentru crearea unui Buletin internaţional al teatrului. Realizarea .'Icestui proiect într-o formulă adecvată va fi unul d n cele *ti.i frumoase rezultate ale congresului nostru. Iată de ce, în numele tuturora, îi mulţumesc d-nei Filotti...“

În 1937 Congresul S.U.D.T. a avut loc la Paris, în cadrul Expoziţiei Internaţionale din acel an. România a participat cu trei comunicări. Ion Livescu a vorbit despre „Rolul social al artistului”, Mircea Ştefănescu şi Val Mugur au trimis o comunicare, pe care am citit-o, asupra „Teatrului radiofonic”, iar eu însămi am înfăţişat „Aspectele stagiunii teatrale româneşti”. În această comunicare am subliniat încă o dată „câtă dreptate aveam de a semnala, de mai multe ori – în diferitele noastre congrese – inegalitatea care există între soarta producţiilor dramatice, după ţările de unde vin.

De o parte, lucrări care se văd aduse foarte curând pe scene nenumărate, de-a lungul lumii, fiindcă au fost scrise într-o limbă răspândită, şi – de altă parte – producţii literare de valoare, care rămân totuşi necunoscute, fiindcă limba lor de origine este restrânşă la frontierele unei singure ţări.

Şi totuşi, literatura noastră dramatică românească – care face din nefericire parte din a doua categorie – este reprezentată în ţara noastră în proporţii egale cu producţia străină, atât ca număr cât şi ca succes. Ceea ce dovedeşte, evident, că ar merita o soartă mai bună dincolo de hotare”.

Ultimul congres teatral la care am luat parte a fost cel din 1938, ţinut la Londra şi la Stratford, în oraşul în care s-a născut Shakespeare, la umbra casei memoriale a marelui geniu dramatic. Am prezentat un raport asupra „Situaţiei morale şi materiale a actorilor români pe scenele din ţara noastră”, în cadrul punctului din program care se ocupa de această problemă. De asemenea, ca un omagiu pentru ţara organizatoare şi pentru a face mai bine cunoscută viaţa teatrală de la noi, am ţinut o conferinţă despre „Piesele engleze pe scenele româneşti”, în care subliniam, între altele, locul important ocupat de repertoriul shakespearean pe scenele noastre.

Acest congres a fost cel din urmă pe care împrejurările au mai îngăduit Societăţii Universale de Teatru să-l organizeze. Un an mai târziu, flăcările războiului începeau să-şi întindă pârjolul de-a lungul şi de-a latul Europei. Şi Societatea Universală de Teatru, născută din dorinţa de a sluji pacea, a încetat de a mai exista… Pacifismul ei, care nu reuşise să se integreze într-o formulă militantă, rămăsese fără efect – ca atâtea alte manifestări entuziaste ale vremii, neancorate în realităţi – şi dispăruse, înghiţit de valul războiului dezlănţuit de imperialişti.

Moscova – 1934

În şirul congreselor Societăţii Universale de Teatru, care prilejuiau, an de an, întâlnirea oamenilor de teatru europeni în alt centru teatral, anul 1934 a avut, după cum am spus, un caracter aparte. În acel an participanţii la aceste congrese, delegaţi ai uniunilor teatrale din fiecare ţară, nu s-au mai adunat la un congres, ci şi-au dat întâlnire la Moscova, de la 1 la 10 septembrie, ca să ia parte la festivalul teatral organizat în capitala Uniunii Sovietice. Aceasta mi-a prilejuit să fiu primul artist român care lua contact nemijlocit cu arta teatrală sovietică.

Nu trebuie să se uite în ce împrejurări s-au întâmplat acestea… După mai bine de cincisprezece ani relaţiile diplomatice dintre U.R.S.S. şi România fuseseră de curând reluate şi mulţi dintre intelectualii noştri salutaseră acest eveniment, care deschidea fiecărui om de cultură noi posibilităţi de cunoaştere. Bucuria era mare mai ales printre oamenii de teatru, care ştiau indirect ce laborator de creaţie reprezenta activitatea teatrală din U.R.S.S., moştenitoare a unei vechi şi strălucite tradiţii, înnoită şi îmbogăţită în chip creator în noile condiţii. Alexandru Sahia se pregătea să-şi întreprindă călătoria pe care a descris-o mai apoi în paginile unui volum epocal, Soare Z.

Soare salutase această restabilire de legături în cuvinte care exprimau părerea generală, iar Paul Gusty regreta că e atât de împovărat de ani şi că nu poate vedea cu ochii săi spectacolele lui Stanislavski, pe care îl studia şi îl admira. În această atmosferă de interes şi de curiozitate, se înţelege că am fost cu atât mai fericită de şansa pe care o aveam de a fi cea diiitâi care să uzez de un paşaport în care nu mai figura menţiunea „călătoreşte în Europa afar*ă de* U*.R.S.S.*

Bogăţia de impresii şi de învăţăminte pe carele, – am dobândit cu acel prilej au rămas vii în mintea şi în sufletul rïieu şi privesc cu emoţie mapa în care păstrez zecile şi zecile de file cu însemnări făcute atunci, cu un entuziasm şcolăresc, pe loc şi după prima impresie, de la spectacole, vizite în muzee, teatre şi instituţii, de la conferinţele ascultate şi convorbirile pe care le-am avut cu oamenii de teatru sovietici.

După atâta timp şi după ce, peste impresiile vii ale contactului cu situaţia de atunci, s-au suprapus cunoştinţele asupra teatrului şi societăţii sovietice dobândite în ultimii ani – cunoştinţe în care se integrează atâtea cuceriri ale U.R.S.S. În general şi atâtea fenomene noi în evoluţia ascendentă a teatrului sovietic în special – ce greu îmi este astăzi să încerc a reconstitui sentimentul proaspăt al clipei când luam contact cu acea lume nouă! Şi totuşi ce interesant ar fi să mă pot transpune în situaţia sufletească din acel moment, ca să arăt cititorului ce impresie putea face Moscova asupra unui artist român, în anul 1934…

Imediat după ce m-am întors, un ziar mi-a cerut să-mi scriu impresiile. Am acceptat bucuroasă şi am început să redactez – pe baza teancului meu de note – o serie de foiletoane. Dar, când am dat să se citească textul primelor articole, am înţeles, după ezitările şi amânările succesive,

sub diverse pretexte, că paginile mele nu aveau şansa să apară niciodată, fiindcă erau sincere şi probabil ziarul ar fi vrut altceva… Prinsă de munca mea, n-am mai continuat redactarea, care nu mai prezenta un caracter de urgenţă. Acum îmi pare însă nespus de rău că n-am continuat acele pagini, care mi-ar fi îngăduit să redau aci, în toată prospeţimea ei, imaginea contactului meu cu Moscova, cu oamenii sovietici şi cu teatrul sovietic.

Privesc notele pe care le-am luat la întâlniri, vizite, şedinţe şi spectacole, în acele zile neuitate.

Iată însemnări de la o şedinţă în care ne-a vorbit preşedintele Comitetului Central al Sindicatului lucrătorilor din artă, expunând organizarea sindicală şi condiţiile de lucru ale artiştilor sovietici. Iată notele luate cu prilejul vizitei la Galeria Tretiakov. Iată însemnările de la o vizită la Bolşovo, cu principiile după care Dzerjinski a organizat reeducarea minorilor infractori. Iată. rânduri despre o vizită la Radio Moscova. Iată o notă despre Obrazţov, o alta despre cinematograful de copii, altele despre Casa Centrală pentru educaţia artistică a copiilor –, despre felul cum se aleg piesele în colectivul teatral, o lungă însemnare pe mai multe pagini asupra organizării Combinatului teatral – Institutul de pregătire a viitorilor actori – o notă în care subliniam numărul de repetiţii de care se bucură o piesă obişnuită (cincizeci de repetiţii pe scenă, două-patru premiere pe stagiune), o alta despre rolul teatrului în concepţia sovietică (*Teatrul sovietic reflectă viaţa reală sovietică*…). Iată note de la o convorbire cu Elena Protopopova, membră în Comitetul Central al Federaţiei muncitorilor din artă, care-mi dă date asupra femeii muncitoare. De asemenea, pagini întregi cu însemnări asupra celor văzute la muzeul teatrului, sală cu sală…

Era, în adevăr, o viziune multilaterală a realizărilor

sovietice, în teatru ca şi în viaţa socială. Şi era, mai ales, ceva atât de nou, atât de profund deosebit de atmosfera noastră teatrală din acea vreme...

Nu ştiu cum aş putea face pe un tânăr actor de astăzi sau pe un spectator al acestor ani să înţeleagă emoţia amestecată cu uimire pe care putea s-o simtă un actor român care, în anul 1934, avea prilejul să „citească fraze ca acestea, pe o simplă filă dactilografiată, prin care colectivul artistic al Teatrului Vahtangov – sub semnătura lui B. Zakhava – îşi salută oaspeţii, „lucrători ai artei din 14 ţări”:

„Fiece actor sovietic nu creează numai pentru el, ci pentru teatrul său. Fiece actor simte că face parte integrantă dintr-o imensă colectivitate, el se simte legat organic de toţi muncitorii Ţării Sovietice şi ai lumii întregi.

Prin arta sa, el ia parte la construcţia socialismului, la realizarea marilor probleme istorice puse poporului muncitor din Uniunea Sovietică... Fiecare dintre noi, jucând în faţa dv., nu răspunde numai pentru el şi pentru teatrul său, ci se simte un reprezentant responsabil al artei tuturor Ţărilor Sovietice, al artei care e chemată să cristalizeze conştiinţa revoluţionară a milioane de muncitori. Voi putea eu oare, prin mijlocirea artei mele, să îndeplinesc sarcinile ce mi le impune apartenenţa mea organică la marea epocă a Marelui Octombrie? Iată ceea ce gândeşte fiecare actor al teatrului nostru. Iată adevăratul izvor de fericită emoţie, al fiecăruia dintre actorii care vor juca azi în faţa unui auditor de atât de înaltă competentă”.

Azi, aceste cuvinte par familiare şi sensul lor ne e apropiat şi firesc. Atunci însă, citindu-le, descopeream o lume... Dincolo de rândurile de salut, măsurăm înalta semnificaţie a rolului acordat artistului în societatea socialistă. Şi descoperirea aceasta îmi trezea un sentiment

în care uimirea era amestecată cu emoţia şi în care o senzaţie de demnitate regăsită se împletea cu o involuntară invidie…

Iată apoi programele spectacolelor văzute în acele zece zile şi care-mi îngăduie să reconstitui programul, de un extraordinar interes, al acelui admirabil festival teatral.

Chiar în ziua sosirii la Moscova – după ce consacrasem după-amiaza unui prim contact cu oraşul, cu atât mai răscolitor cu cât străzile fremătau de mulţimea entuziastă ce sărbătorea Ziua Tineretului – am asistat la primul spectacol, în cadrul grandios al Marelui Teatru Academic de Stat, cu opera lui Borodin *Cneazul Igor*, în care, sub bagheta lui Golovanov, Savrański cânta pe Igor, Obuhova pe Konceakovna, Derjinskaia pe Iaroslavna, iar basul Pirogov interpreta pe Gali (ki. Pe aceeaşi scenă am admirat, într-una din serile următoare, baletul *Lacul lebedelor*.

A doua zi, la Teatrul Vahtangov, am asistat la spectacolul cu piesa *Intervenţia*, de Slavin, după care au urmat, printre altele, *Dama cu camelii*, cu Zinaida Raiş, în montarea lui Meyerhold, *A douăsprezecea noapte*, de Shakespeare, apoi un uluitor spectacol la Teatrul Mic Academie, eu *Liubov Iarovaia*, în care am văzut-o pe Paşenaia în rolul titular, şi o copleşitoare interpretare a lui L. Leonidov în *Egor Bulâciov şi alţii*, la Teatrul de Artă Maxim Gorki, în regia lui Nemirovici-Dancenko. Am revăzut de asemeni trupa lui A. Tairov, pe care o mai văzusem – cu patru ani înainte – la Hamburg. Dar atunci, spre surpriza mea, Tairov prezentase două operete de Lecoq (*Giroflé-Girofla* şi o alta, de al cărei titlu nu-mi amintesc), montate cu influenţe de stil expresionist, cu intervenţia unor elemente ce aminteau *mu* şi circul, iar singurul spectacol de proză era o transpunere liberă a mai multor piese din cele dedicate vieţii negrilor de O'Neill

(*împăratul Jones, Marea Caraibelor* şi altele). Aceste piese erau condensate într-un singur spectacol, care nu mai era al lui O'Neill, ci al lui Tairov, şi care purta chiar menţiunea neaşteptată de „opus 35", spre a sublinia parcă acest caracter de viziune personală a regizorului. Mărturisesc că aceste libertăţi faţă de text mă lăsaseră atunci foarte. nedumerită, oricât ar fi purtat pecetea unei puternice personalităţi. În schimb, la Moscova, spectacolul pe care l-am văzut la Teatrul de Cameră, în regia lui Tairov, a fost *Tragedia optimistă*, creată recent, cu marea artistă A. Koonen în rolul Femeii-Comisar, şi patosul acelui spectacol m-a răscolit adânc, prin noutatea pe care o reprezenta pentru mine.

Dar, printre toate amintirile de la manifestările acelui festival, privesc mai ales cu nespusă emoţie programul spectacolului dat de Teatrul de Operă Stanislavski, cu *Logodnica ţarului*, de Rimski-Korsakov, program pe care Stanislavski şi-a aşternut iscălitura, alături de autograful Olgăi Knipper-Cehova, creatoarea Arkadinei din *Pescăruşul*. Cum aş putea uita vreodată emoţia ce am resimţit în cursul acestei convorbiri?

Tot în montarea lui Stanislavski am văzut, la Teatrul de Artă Maxim Gorki, *Căsătoria lui Figaro*, de Beaumarchais, în care G.A. Zavadski – marele regizor de astăzi – juca pe contele Almaviva, iar N.P. Batalov pe Figaro, alături de Stepanov, Sevcenko, Staniţân, Podgornik, Tarkhanov etc. O muzică specială fusese scrisă pentru spectacol de compozitorul Glier, iar pictorul Golovin era autorul nu numai al schiţelor – de decoruri şi costume dar şi al celor de grime şi peruci. Şi îmi aminteam că, douăzeci de ani mai înainte, admirasem, în spectacolele baletelor ruseşti, la Paris, decorurile aceluiaşi Golovin pentru baletul *Pasărea de foc* de Stravińśki.

Parcă am şi azi în faţa ochilor uluitorul final al piesei

Căsătoria l-ai Figaro. Scena turnantă era în aşa fel utilizată încât îţi dădea impresia că acţiunea din parc se desfăşoară pe o suprafaţă de kilometri, printre nenumărate boschete, unde sute de persoane dansează o imensă farandolă – dispărând şi apărând în timp ce decorul se schimbă mereu. Această neîncetată mişcare scenică te ducea cu gândul, fără voie, la marele rol de agitaţie pe care piesa l-a jucat în istoria pregătirii spirituale a revoluţiei burgheze de la 1789. Iar faptul că se proiecta pe acest fundal făcea ca acţiunea piesei, ce se petrece în primul plan, să ţâşnească şi mai vie, mai plină de semnificaţie, mai impresionantă prin covârşitoarea bogăţie de înţeles pe care o căpăta. Era un strălucit exemplu de valorificare creatoare, prin regie, a ideilor din text, cu desăvârşit respect faţă de acesta.

Nu regăsesc note de la aceste spectacole, desigur fiindcă impresiile erau atât de puternice încât nu mai era nevoie de însemnări. Una singură, de la A *douăsprezecea noapte*, cu câteva aprecieri asupra spectacolului şi cu distribuţia: Kemper – Olivia, Durazova – Viola, Gheaţintova – Maria, Azarin – Malvolio, Gatovţev – Toby. Regia – Gheaţintova şi Gatovţev…

Gheaţintova! Nu visam atunci că o voi revedea după douăzeci şi unu de ani, că voi avea fericirea să o ascult în ţara noastră, într-o conferinţă erudită ca cea în care a analizat capodopera lui Cehov, *Livada ca vişini*. Câtă subtilă detaliere în expunerea situaţiilor, cât de adâncă pătrundere a sufletului eroilor din piesă, câtă înţelegere umană în lămurirea ciocnirilor de sentimente dintre personaje, câtă ascuţime în explicarea stării de destrămare a societăţii, câtă savantă cunoaştere a artei regizorale şi câtă erudiţie teatrală a desfăşurat Gheaţintova în faţa noastră, încât ne-a uimit şi, ne-a cucerit, trezind în noi o sinceră admiraţie!

Dar acest sol al arffei sovietice ne-a arătat şi calda

prietenie pe care o poartă teatrului românesc atunci când, în a doua sa călătorie în ţara noastră, a cerut pentru a o juca la Moscova piesa *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu. Piesa s-a reprezentat apoi, cu un răsunător succes, la Teatrul Comsomolului Leninist. Gheaţintova – care cu desăvârşită artă regizorală a pus piesa în scenă – a realizat şi o strălucită creaţie în rolul complicat al Adelei interpretat de mine la Bucureşti. Ca o delicată atenţie pentru autor şi pentru artiştii români ce au jucat în piesa la Bucureşti, ea a publicat un frumos articol elogios, reprodus în ziarele noastre, şi a trimis artiştilor care au jucat în această piesă fotografiile interpreţilor de la Moscova, cu emoţionante dedicaţii. Acest cald salut, care ne-a mângâiat sufletele, era semnul de prietenie ce ne venea de peste hotare, legând inimile noastre de inimile colegilor sovietici.

După cum legată sufleteşte am rămas şi de creaţiile văzute acum mai bine de douăzeci de ani la Moscova, şi de cele ce mărturiseau o accentuată evoluţie în adâncirea realistă a artei, pe care ni le-au înfăţişat artiştii sovietici care ne-au vizitat ţara în ultimii ani.

Văzând jocul artiştilor sovietici îţi dai seama ce înseamnă în adevăr contactul sufletesc spontan dintre actor şi public, acea scânteie care se aprinde, ca la atingerea a doi poli electrici, atunci când spectatorul are impresia că ceea ce vede pe scenă e o participare la desfăşurarea vieţii reale.

Această scânteie luminoasă este factorul răspânditor de cultură> este învăţământul social transmis de actorul conştient de menirea lui şi de datoria sa de educator al poporului.

O asemenea lecţie ne-a dăruit, de pildă, Vera Maretkaia în vizita făcută în capitala ţării noastre, acum doi ani, împreună cu trupa Teatrulyi Mossoviet. Ea ne-a

încântat atunci cu un spectacol compus din scene alese din piesele în care a avut creaţiile salé cele mai importante.

De la un rol la altul era o deosebire adâncă de concepţie şi de mijloace de expresie, ce corespundeau perfect cu caracterul fiecărui personaj, de la personajele de comedie clasică până la cele din viaţa sovietică de azi.

Iată de pildă pe Mirandolina cea veselă, din piesa *Hangiţa*, a clasicului italian Goldoni. Maretkaia a realizat în chip desăvârşit acest rol de subtilitate şi rafinament artistic. Cu o măiestrie scenică unică, întruchipând pe rând cochetăria, gingăşia, ironia, graţia, inteligenţa sclipitoare şi prefăcătoria naivă, toate îmbinate cu imaginea fondului cinstit al fetei din popor, artista a trecut prin întreaga gamă a nuanţelor, subliniind cu o artă desăvârşită sensul rolului şi dând astfel o frumoasă lecţie socială.

Câtă distanţă în caracterizarea personajului, de la acest rol şi până la cel din piesa *Doamna ministru* de Bronislav Nuşici, de pildă. Aci artista interpreta rolul negativ al unei femei groteşti şi ridicole, arivistă comică şi vulgară, mărginită, setoasă cu orice preţ de mărire şi de onoruri nemeritate. Câtă ştiinţă a compoziţiei a pus Maretkaia în realizarea acestei fiinţe vanitoase şi inculte, a acestei inutilităţi sociale! Prin arta sa, interpreta a ştiut să demaşte toată micimea sufletească a personajului şi să transmită spectatorilor o imagine care să constituie în adevăr învăţământul pe care autorul ni l-a dăruit în paginile acestei piese.

Două roluri rupte din epoci şi medii diferite, profund deosebite în substanţă, în sentimente, în stil de joc, dar prezentate cu o egală virtuozitate. Le dădea unitate faptul că Maretkaia îşi interpreta toate rolurile cu avântul artistului însufleţit de pasiunea creatoare, conştient de opera sa constructivă, de aportul său educativ. Văzând-o jucând, înţelegeai că artistul, prin măiestria lui, pune

puMicul în faţa unei oglinzi vii a vieţii, cu virtuţile şi jucatele ei, arătându-i calea binelui, pe care exemplele văzute pe scenă îl îndeamnă elocvent s-o urmeze. În măiestria actorului stă puterea de convingere a acestui «xeinplu. Şi acest lucru mi-a apărut şi mai pregnant atunci când am revăzut de curând pe Maretkaia, pe ecran, ni zguduitoarea ei creaţie din filmul *Mama*, după romanul lui Gorki. Aci străluceşte în maturitatea talentului au. Prin trăirea adâncă a personajului realizat, prin evoc area atât de artistic reală a unui moment patetic din viaţa unui popor asuprit, interpretarea sa nu este numai umană şi convingătoare, ci devine puternic mobilizatoare.

Aş putea oare, alături de acest exemplu, să nu pomenesc de vizita neuitată făcută recent de ansamblul M.H.A.T? Ar trebui vorbit de fiecare creaţie în parte a atâtor artişti incomparabili. Voi aminti numai de marea Tarasova, care prin simpla ei apariţie cucereşte sufletele. Viaţa interioară pe care o desfăşoară Tarasova, în rolurile ce le trăieşte pe scenă, se impune spectatorului prin atitudinea ei, prin I; icerile ei, prin privirea plină de adâncime în care se revarsă zbuciumul sufletesc al personajelor interpretate. Niciodată n-am văzut un actor care să tacă şi să privească atât de expresiv. Demnitatea, sinceritatea profundă, dragostea răscolitoare, resemnarea în faţa unui destin implacabil, desfăşurate cu umană şi măiastră simplitate în *Trei surori*, sunt profund zguduitoare, căci ele înfăţişează în chip edificator drama vieţii legate în lanţurile unei societăţi în descompunere, drama vieţii în care pâlpâie lumina unui suflet dornic de realizare, de frumos şi de bine, dar care rămâne captiv în mrejele unui mediu din care nu se poate dezrobi.

Şi de câţi actori sovietici n-ar mai trebui să vorbesc? De Livanov, Mordvinov, Cerkasov, de atâţia la care regăseşti aceeaşi dăruire totală, aceeaşi trăire intensă a

rolului, aceeaşi înaltă conştiinţă şi acelaşi entuziasm creator cu care luam primul contact, acum douăzeci şi doi de ani, în acele neuitate zile din septembrie 1934…

Căci exemplul acestor realizări şi înţelegerea acestei concepţii a rolului artistului au avut o influenţă binefăcătoare pentru transformarea şi adâncirea viziunii actorilor noştri, în ultimii ani, şi ne-a ajutat tuturor a, bătrâni şi tineri, să ne apropiem de o treaptă nouă, superioară, a artei noastre dragi.

Pensionară!

În primăvara anului 1937 se discuta mult despre o nouă lege a teatrelor, pe care o pregătea guvernul de pe atunci.

Teatrul fusese, de altfel, organizat şi reorganizat de nenumărate ori, în ultimii ani. Vechea lege a lui Pompiliu Eliade trăise aproape douăzeci de ani, dar din 1930 până în 1937 legea teatrelor suferise vreo cinci-şase modificări succesive care, după cum recunoştea însăşi expunerea de motive a legii din 1937, „au avut darul să producă un haos”.

Ca şi celelalte legi anterioare, cea din 1937 nu se preocupase prea mult de nevoile şi de existenţa actorilor, consideraţi ca „funcţionari dramatici”. Lucrul reiese clar din întâmpinarea pe care artiştii au înaintat-o cu acel prilej, întâmpinare pe care „în numele artiştilor Teatrelor Naţionale” au semnat-o Ion Manolescu, Grigore Mărculescu şi cu mine, şi în care se spunea, între altele:

„Este neîndoios că, în teatru, artistul este şi rămâne factor principal, element real de manifestare, alături de autor…

Prin noul proiect străbate însă permanent o grijă specială dată administraţiei, în vreme ce se nesocotesc unele drepturi legitime ale artiştilor. Teatrul nu trăieşte prin clădire, oricât de solide ar fi zidurile sale, nici prin

biroul administraţiei. Recunoaştem că şi prin ele, dar mai ales prin noi, artiştii, prin sufletul pe care ni-l lăsăm acolo.

Teatrul fără suflet, fără sufletul artistului, nu se poate concepe. Înălţând sufletul artistului, dai viaţă sufletească instituţiei, şi pentru aceasta nu e bine ca actorul sau cântăreţul să fie redus la rolul de funcţionar dramatic ori liric. E o greşeală dacă în instituţie se dă precădere administraţiei care, prin însuşi rostul ei, se sprijină pe calcule, nu pe avânt.

Teatrul e artă, trebuie să rămână artă, altcum, cea mai luminată şi chibzuită administraţie nu-i poate sluji...”

Era destul de trist, dar semnificativ, că aceste lucruri trebuiau amintite legiuitorului.

Analizând legea şi luptându-ne, în numele artiştilor, pentru a obţine anumite îndreptări, nu ne oprisem şi la articolul 78 al legii, care spunea, inofensiv în aparenţă, că „personalul artistic... poate fi pus în retragere, din oficiu, pentru limită de vârstă, la 60 de ani împliniţi sau la 30 de ani de serviciu...” Socoteam că a putea nu *înse*amnă a trebuişi că această posibilitate dată conducerii avea drept scop să-i îngăduie a pensiona artiştii pe care vârsta îi făcea să nu mai fie utili, nu pe cei de care se putea folosi sau de care avea nevoie.

Să pensionezi după treizeci de ani de teatru un actor, care de obicei şi-a început cariera în jurul vârstei de douăzeci de ani, înseamnă a renunţa la serviciile lui tocmai atunci când a ajuns la deplina stăpânire a mijloacelor sale. Era prea absurd! De aceea nu ne-am dat seama ce izvor de nedreptate putea fi acest articol şi n-am căutat să obţinem îngrădirea abuzurilor posibile. Ele ni se păreau de neconceput. Şi totuşi...

La sfârşitul stagiunii 1937, plecasem la Paris, unde se ţinea între 5 şi 10 iunie Congresul Internaţional de Teatru. Eram acolo de câteva zile, printre reprezentanţi ai

teatrului din atâtea ţări, printre prietenii pe care în cursul anilor reuşisem să-i creez pentru teatrul nostru şi cărora le împărtăşeam, încă o dată, dorinţa şi nădejdea mea de a vedea valorificate pe plan internaţional realizările noastre în domeniul artei dramatice. Mă simţeam fericită că pot să strâng, cu slabele mele puteri, legăturile culturale ale teatrului românesc cu mişcarea teatrală internaţională.

Şi iată că acolo, în timp ce sufletul mi-era pătruns de satisfacţia unei datorii împlinite şi făcând un dureros contrast cu acest sentiment, mi-a sosit – cu toate menajările de rigoare – vestea că în acest timp, la Bucureşti, direcţia Teatrului Naţional hotărâse pensionarea mea.

Nu-mi venea să cred…

Eram în plină maturitate a posibilităţilor mele artistice, abia trecusem de cincizeci de ani, vârsta când artistul dramatic ajunge să pătrundă deplin tainele artei sale şi le poate stăpâni cu ochiul lucid, cu viziunea clară, cu forţele intacte, abia atunci capabil să-şi dirijeze posibilităţile de expresie cu o deosebită măiestrie. Creaţiile mele cele mai importante din carieră erau rodul acestei maturităţi, şi ele datau toate din ultimii ani. În fiecare stagiune foaia calificativă care exista la teatru îmi apreciase activitatea cu menţiunea „foarte bine” sau „excepţional”. Atunci?

Nu. Nu-mi venea să cred…

În 1926, când se crease gradul nou de „societar de onoare”, fusesem avansată la acest rang suprem în ierarhia Teatrului Naţional – prin vot secret al comitetelor reunite – alături de marii mei colegi Nottara, Gusty, Soreanu şi Demetriade, cărora li se adăugase ulterior Agepsina Macri-Eftimiu şi Ion Brezeanu. Credeam că activitatea mea, pe atâtea planuri, realizările artistice, zecile de elevi pe care-i îndrumasem, sprijinul dat

dramaturgiei originale, toate vor cântări suficient spre a mă face să rămân „pe viaţă” în serviciul Teatrului Naţional, aşa cum se hotărâse pentru colegii mei mai vârstnici, societarii de onoare Nottara, Gusty şi Brezeanu. Căci speram să-mi păstrez energia şi mintea intacte şi să-mi pot continua activitatea până în ultima zi a vieţii mele.

Şi totuşi…

Directorul şi comitetul de direcţie, luând măsuri în vederea aplicării noii legi a teatrelor care intra în vigoare la 1 iunie, nu se opriseră la niciunul din aceste considerente; ei hotărâseră să mă pensioneze, numai fiindcă urma ca la 1 august să împlinesc treizeci de ani de serviciu cu reţineri la pensie. Se grăbiseră să hotărască acest lucru în lipsa mea, în timp ce eram plecată să lupt pentru afirmarea prestigiului teatrului nostru. Ar fi fost logic să ţină seama de situaţie la data când se întruneau, la 1 iunie, dar mă puneau din capul locului în retragere, pe baza situaţiei *pe care urma s-o am*… două *lun*i *mai târziu*! mai mult, spre a-mi putea aplica articolul care stabilea oum vor putea fi pensionaţi artiştii pe viitor, sub imperiul noii legi, ar fi trebuit în prealabil să mă încadreze, în baza ei. Dar conducerea teatrului se grăbise atât de mult încât îmi aplicase un paragraf al noii legi fără a mă încadra mai întâi conform literei ei, adică mi-o aplicase înainte ca ea să-mi fie aplicabilă!

Asta în ce priveşte partea formală. Cât priveşte fondul, nimeni nu se întrebase dacă legea socoteşte că „a putea” înseamnă neapărat „a trebui”. Nu se întrebase nimeni dacă eu *trebuiam* pensionată, dacă mai eram sau nu utilă teatrului. Destul că *puteau*! Afară cu ea! Nimic nu mai cântărea în faţa acestei meschine şi birocratice concepţii a aplicării legii…

Trebuiam probabil pedepsită fiindcă fusesem atâţia ani credincioasă Teatrului Naţional şi fiindcă nu-l

părăsisem niciodată. Căci ar fi fost de ajuns să fi plecat vreo zece, cincisprezece ani, atunci când eram în plină tinereţe, să-mi exploatez succesul jucând pe scene particulare, roluri la alegere şi bine plătite, iar apoi să mă întorc la Naţional, pentru ca acum să nu mi se poată aplica faimosul articol, de vreme ce n-aş fi avut treizeci de ani de reţineri la pensie! Abnegaţia şi devotamentul deveneau o crimă gravă!…

Judecând astfel, îmi venea în acele clipe să râd, ca de-o absurditate, ca de-o farsă la care aş fi asistat. Dar când mă gândeam, apoi, ce crâncenă lovitură însemna pentru mine această farsă absurdă, mă simţeam atât de înjosită şi de nefericită încât udam cu lacrimi amare perna pe care mă zvârcoleam, târziu în noapte, în acea cameră nepăsătoare de hotel din ţară străină.

Acestea toate dovedeau o grabă suspectă, o pornire de a scăpa de mine, pe care cu cât o analizam, cu atât mai puţin o înţelegeam. Prin ce justificasem pornirea aceasta? Oare lupta artiştilor împotriva legii să fi indispus pe cei ce. – o făuriseră şi eram lovită fiindcă luasem. parte la ea? Sau să fi cântărit în balanţă alte lupte mai vechi, duse până cu un an înainte, în timpul când conduceam Sindicatul artiştilor? Cine oare ţinuse să scape de mine şi de ce?

Dar întrebările care mă frământau erau inutile. Rămânea sigur doar. faptul real, rece, concret şi inexorabil: Teatrul Naţional socotea că nu mai are nevoie de minei Gândul acesta rămânea până la urmă singur, chinuitor, ca un fier roşu înfipt în inimă. Asta era răsplata muncii mele, a credinţei, abnegaţiei şi devotamentului cu care servisem instituţia treizeci de ani? Oamenii puşi vremelnic s-o conducă atâta înţelegeau să ofere, drept mulţumire sufletească, drept îndemn la noi creaţii, unui artist de frunte, care-şi consacrase viaţa acestui teatru?

Mă simţeam jignită, umilită.

Tot ce realizasem nu mai conta deci cu nimic?

Se răscoleau în mine toate sentimentele de cinste, de corectitudine şi de demnitate pe care îmi propusesem să le am întotdeauna îndreptar, într-o lume de meschinărie şi intrigi.

Aşadar, tot micimea de suflet şi prostia sunt până la urmă învingătoare!

Mă simţeam distrusă sufleteşte, desperată. Nu ştiam ce să fac. Inima mi-era sfâşiată, ca în faţa unor ruine. Ruina iluziilor cu care pornisem în viaţă, plină de încredere în muncă, dreptate şi adevăr.

Şi mă întrebam atunci dacă lovitura nu fusese calculată înadins, spre a mă lovi şi mai puternic prin nedreptatea ei enormă. Spre a mă arunca într-o criză de descurajare, cum suferă adesea cei care, de azi pe mâine, din plină activitate, se trezesc puşi la o odihnă forţată, pe care n-au cunoscut-o niciodată şi care le macină puterile mai repede şi mai grav decât munca.

Îmi aminteam de biata Maria Giurgea, buna mea prietenă, care fusese pensionată la fel, în mod ilegal, şi care se luptase să-şi apere drepturile, într-un proces notoriu, pe care Teatrul Naţional îl pierduse. Dar în acest zbucium îşi pierduse şi „Puiu” Giurgea încrederea în sine, acea putere de a înfrunta toate greutăţile de care are nevoie actorul, care-i dă elan în munca lui grea. Şi această excelentă artistă renunţase să mai joace, renunţase la raţiunea existenţei sale.

Ce dramă sufletească mai sfâşietoare poate fi decât să vezi că, în clipa în care te ştii în deplină stăpânire a puterii tale creatoare, eşti etichetată ca inutilă? În toate fibrele fiinţei mele clocotea revolta.

Iar la întrebarea „ce să fac?” îmi apărea atunci răspunsul firesc: „Să arăt că n-au avut dreptate!” Da, nu trebuia să mă las doborâtă, trebuia să dispreţuiesc

jignirea, să merg mai departe. Trebuia să joc, să creez, să dovedesc prin fapte publicului, marele nostru judecător, că mai sunt capabilă de multe realizări, că cei care hotărâseră altfel greşiseră…

De aceea, atunci când m-am întors la Bucureşti, am acceptat imediat propunerea lui Sică Alexandrescu de a semna un contract pentru compania de la Teatrul Comedia.

În acelaşi timp am intentat o acţiune judiciară conducerii Teatrului Naţional, pentru faptul că mă pusese în retragere printr-o aplicare ilegală a legii. Prin aceasta speram să-i fac să măsoare cât era de nedrept gestul făcut şi să determin – printr-o tranzacţie – rechemarea mea în teatrul de care mă lega o viaţă de muncă şi de care nu mă puteam obişnui să fiu departe.

Dar intransigenţa şi încăpăţânarea celor în drept au împiedicat tranzacţia, iar eu am preferat să amân procesul fără termen decât să mă judec cu Teatrul Naţional, cu instituţia în care crescusem şi de care mă legasem cu toate fibrele sufletului meu…

Într-o zi, în timpul verii 1937, stând la dejun într-o grădină de vară cu Sică, fiul meu ne-a amintit că se împlinesc douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui Caragiale şi că Sică poate, cu actorii de care dispunea, să comemoreze această dată – pe care oficialitatea acelei vremi o uitase! – jucând *Noaptea furtunoasă* într-o distribuţie ideală. Ideea a fost adoptată cu entuziasm şi stagiunea Teatrului Comedia s-a deschis în adevăr cu o „săptămână festivă Caragiale”, săptămână care, în urma succesului repurtat, a devenit o „lună Caragiale”.

Sică Alexandrescu a pus în scenă *Noaptea furtunoasă* cu o vervă şi o înţelegere deosebite, cu respect pentru toate valorile textului şi cu arta de a adânci, de a sublinia şi de a „comunica” aceste valori, pe linia marii tradiţii caragialeşti. Toate intenţiile sale au fost servite de o

excelentă distribuţie, în care Maximilian era Dumitrache, Timică juca pe Ipingescu, Silvia Dumitrescu era Ziţa, Aurică Athanasescu îşi relua, în Chiriac, un vechi succes al său de la Naţional, iar eu jucam pentru prima oară rolul Vetei, din care imprimasem pe vremuri o scenă, pe un disc, împreună cu Soreanu. Acest spectacol Caragiale a fost pentru mine un balsam pe o rană încă proaspătă. Jucând pe Veta, mă simţeam mai puţin nefericită, căci mi se părea că nu m-am rupt cu totul de teatrul în care, atâţia ani de-a rândul, jucasem pe Zoe.

Din păcate, alte piese jucate mai apoi mi-au dat mai puţine satisfacţii. La Teatrul Liber, sucursala din subsol a Teatrului Comedia – fosta sală Majestic, care suferise renovări. importante, îşi schimbase numele, şi unde mai târziu a activat Teatrul Nostru – am jucat în piesa *Coloniale* de Birabeau, împreună cu Maximilian şi Mişu Fotino. Piesa a avut oarecare succes dar, în schimb, *Rămânem prieteni* de Henri Jeanson, jucată imediat după aceea, a avut o soartă mai puţin fericită. Nu ştiu dacă piesa era slabă sau interpreţii n-au servit-o bine, dar în situaţia mea sufletească insuccesul acesta era deosebit de dureros.

Cu acest prilej am făcut cunoştinţă şi cu un alt aspect al vieţii de artist angajat de teatru particular. Pe măsură ce piesele – mai ales *Rămânem prieteni* – mergeau mai slab, şi plata onorariului meu mergea mai greu. Întâi mi s-a cerut o reducere de douăzeci la sută, la care am consimţit, ca să mă arăt înţelegătoare, apoi au început plăţile fracţionate, amânările sub diferite pretexte etc. Eram „dusă e. u zăhărelul”, aşa că până la urmă s-a adunat o datorie importantă, care echivala cu jumătate din ceea ce mi se cuvenea pentru numărul de spectacole pe care le jucasem. Văzând că solicitările mele repetate nu aveau niciun rezultat, am rugat în cele din urmă un avocat să

facă o notificare societăţii *Scita*, cu care semnasem contractul şi care răspundea de plata sumelor ce mi se datorau. Dar am avut trista surpriză să constat că între timp, tot amânându-mă, societatea... nu mai exista! Se lichidase cu toată discreţia şi toate precauţiunile necesare, iar teatrul era acum exploatat de altă firmă, cu care eu nu aveam niciun contract. Pentru a-mi căpăta drepturile, eram deci pusă în situaţia proverbului „prinde orbul, scoate-i ochii!”. Am avut astfel plăcerea amară să fac şi experienţa plină de decepţii a metodelor de care se serveau pe atunci anumite combinaţii comerciale pentru a exploata actorii.

După această tristă experienţă, în stagiunea 1938 – 1939 am fost invitată să reiau, la Opera Română, rolul Grisi din *Casa cu trei fete*. Apoi am mers într-un turneu organizat de Nicolae Kiriţescu cu piesa sa *Ion al Vădanei*.

Toate aceste peregrinări, decepţii, incertitudini sau jumătăţi de satisfacţie artistică, tot acest provizorat contrasta dureros cu concepţia mea de teatru, foarte puţin „boemă”, în care stăruisem treizeci de ani urmărind, pe o linie statornică, creaţii făurite dintr-un aliaj mai nobil şi mai puţin efemer, care să aibă mai multe şanse de a rămâne. legate de numele meu.

În această stare sufletească, de îndoieli şi frământări de conştiinţă, a apărut deodată Tudor Muşatescu, propunându-mi să ne unim forţele pentru a prelua o sală şi a întemeia un teatru nou. O asociaţie de o formulă inedită, între un autor dramatic şi un actor, simbol al înfrăţirii ce prezidează la naşterea spectacolului teatral.

Entuziast, cald, plin de idei care ţâşneau ca o ploaie de „muşatisme” într-o scenă scrisă de el, Tudorică Muşatescu îmi schiţa proiectul lui. Să subînchirieze de la Ionel Ţăranu sala pe care acesta o reclădise, în fosta sală „Alhambra” din strada Sărindar, şi în care el jucase în ultimele două stagiuni. Căci, om cuminte, Ţăranu

declarase că renunţă definitiv la plăcerea de a fi director de teatru… Şi Tudorică se socotea totuşi capabil să mă convingă de a lua noi, asupră-ne, această plăcere!

Entuziasmul lui era însă contagios şi simţeam atâta nevoie de a ancora într-un liman solid, de a găsi un sens dorinţei mele de activitate, de a realiza ceva frumos!

Titlurile de piese se încrucişau între noi, schiţând un repertoriu pe vreo opt stagiuni.

Numele de artişti tineri şi valoroşi ne veneau la amândoi pe buze – Jules Cazaban, Mihai Popescu, Beate Fredanov, Mania Antonova, Clody Bertola, Nineta Guşti, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Madeleine Andronescu, N. Tomazoglu, iată cei la care ne oprisem spre a forma, nu trupa, ci ceea ce am numit „echipa” noastră – ca să-i subliniem caracterul colectiv, de oameni porniţi să se întovărăşească la o muncă comună.

Primii patru dintre ei erau artişti formaţi, cu state de serviciu certe, ceilalţi erau însă debutanţi care „făgăduiau”, dar în care încrederea noastră era nelimitată.

Tudorică îşi asigurase, pe de altă parte, concursul excelentului regizor Ion Aurel Maican, căruia montările realizate la Teatrul Naţional din Iaşi îi creaseră o meritată inimă.

În adevăr, iată activitatea pe care mi-o doream, iată prilejul de a dovedi ce mai pot face, nu prin procese, ci prin realizări concrete, prin muncă creatoare!

De altfel, între Tudorică şi mine exista o veche trăsătură de unire sentimentală. Căci tânăra lui soţie, valoroasa mea e. olegă Kitty Muşatescu, îmi fusese una din cele mai dragi eleve şi îi păstrasem o caldă afecţiune, izvorâtă din preţuirea Inlentului şi a caracterului ei, deopotrivă. De aceea eram sigură că prezenţa ei va fi binefăcătoare pentru a însenina, în eventualele clipe de controversă, atmosfera asociaţiei noastre.

Am semnat contractul dintre noi şi contractul de subînchiriere a sălii.

Ne-am fixat un repertoriu care – aşa cum regăsesc în broşura ce prezenta, la deschiderea stagiunii, „realizările şi proiectele noastre” – mai cuprindea, în afară de piesele pe care le-am jucat, şi celebra piesă a lui Giraudoux *Nu va fi război în Troia* (fiindcă ea constituia o condamnare patetică a războiului, cenzura a socotit-o inoportună şi ne-a sfătuit să n-o jucăm), *Nora* de Ibsen, *Blana de biber* de Hauptmann, o piesă de Jean Cocteau şi altele.

Mai rămânea să găsim un nume acestui teatru nou, în sala aceea care îşi schimbase* de atâtea ori numele.

Teatrul fusese construit, prin anul 1913, de un francez, D'Argent, fost cântăreţ de şansonete, care era pe atunci un fel de reprezentant la noi în ţară al autorilor dramatici străini. În sala construită de el se deschisese, prin 1914, un „café-concért”, care, sub numele de „Alhambra”, avea să devină curând celebru. Pe scena lui se perindaseră câteva din marile nume ale acestui gen, de la Nitta-Jo la Georges, de la Ouvrard la Milton.

Dar anii schimbaseră gustul publicului şi încercarea de a reînvia după război succesul acestui gen de spectacole dădu greş. Atunci sala se transformă, luând numele de Teatrul Fantasio, cultivându-se aci comedia modernă.

Nu trecu însă mult şi comedia pur şi simplu se transformă în comedie muzicală. Şi aici îşi jucă Leonard ultimele sale două roluri, în *Lampagiul de dimineaţă* şi *Fritz*...

În anul următor se trece la dramă, şi formaţia Teatrului Caragiale, condus de Dida Callimachi, dădu un frumos spectacol cu *Rataţii* de Lenormand.

Apoi teatrul îşi schimbă din nou genul. Nicolae Vlădoianu şi Nicuşor Constantinescu, reluând vechiul

nume, lansară un nou fel de prezentare revuistică, verificat de marele succes faţă de public, în şirul de stagiuni cu diversele „Alhambre”.

Da’ „Alhambra”, emigrând, luase cu ea vechiul nume al teatrului. Şi odată cu numele dispărură şi stucaturile antebelice şi cârligele care, în plafonul sălii, mai arătau încă locul unde se atârna pe vremuri trapezul zburător al atracţiilor de *music-hall*. Din iniţiativa curajoasă a lui Ionel Ţăranu răsărise aci un teatru nou, un teatru simplu fără severitate, potrivit în proporţii şi agreabil în culoare, bine înzestrat, un teatru „modern”, aşa cum i se dăduse acum numele. Cu singurul păcat de a fi extrem de mic.

Lucrările de transformare făcuseră ca prima stagiune a Teatrului Modern să înceapă abia la sfârşitul lui 1936, cu o formaţie condusă de Ionel Ţăranu, care înregistrase printre altele un succes cu piesa lui Aldo de Benedetti *Două duzini de trandafiri*. În stagiunile următoare colaborarea lui Ţăranu cu Timicà adusese, între altele, creaţia acestuia din *Miliţia teritorială* şi *Cuibul*… Dar cele două stagiuni ce trecuseră fuseseră de ajuns pentru a-i cuminţi pe imândoi şi a-i face să renunţe…

Aceasta era istoria sălii care, de-a lungul anilor, dincolo de numirile efemere de „Alhambra”, „Fantasio” sau „Modern”, înscrisese între zidurile ei câteva pagini pitoreşti – şi poate nu lipsite de valoare – din istoria teatrului nostru. Dincolo de numirile trecătoare, exista permanenţa unui loc de artă, acolo, în strada Sărindar. Şi poate că, gândindu-ne la acest lucru, anii preferat să nu mai găsim un alt nume, care să fie tot efemer, ci l-am botezat cu emblema mai modestă a simplei lui aşezări în spaţiul bucureştean, spunându-i „Teatrul din Sărindar”.

Iar pentru ca pregătirile noastre să fie complete, Tudorică a scris imediat şi „prologul”, pe care l-am spus la deschidere, şi în care se defineau gândurile şi năzuinţele

noastre:

„Teatruleţul ăsta care-şi trage astăzi prima brazdă
Pentr-un drum ce vrea să fie perspectivă şi hotar.
(Paradoxul de la urmă vine-aşa, în amănunte:
PunctJ adică, cu trecutul... şi cu ce-o fi... puncte... puncte...)
TI vedeţi cât e de mare... o machetă mai „măreaţă”.
Scena o s-apară-ndati... cât o tavă de dulceaţă...
C-o batistă faci cortină, dintr-un „giocâr”, un decor.
E, mă rog, ca buzunaru... mic-mic-mic, da-ncăpător...
...Să pornim pe drumul nou.
Toate gândurile de-artă să-şi găsească-aci ecou.
Vrem să reclădim, din toate cărămizile pierdute.
Templul Thaliei, sărmana, pustiit de orice vânt.
Să cinstim, în straie nouă, moştenirile avute.
Să dăm gândului aripe şi ideilor avânt.
Sănătţăm fiorul artei pini a rangul de virtute.
Să reintegrăm în drepturi viaţa vie din cuvânt.
N-avem forţe mari; modestă, ridicăm acuma torţa.
Ştim că drumul ce ne-aşteaptă nu e drum uşor nici drept, Arta singură ni-e crezul... şi elanul ne e forţa...”

De la „Teatrul din Sărindar” la „Teatrul Maria Filottï.

Prima stagiune a noului Teatru din Sărindar s-a deschis la 20 septembrie 1939.

Douăzeci de zile mai înainte, la 1 septembrie, fascismul dezlănţuise cel de al doilea război mondial. Oroarea morţii începea să se întindă în Europa. Prima victimă, Polonia, ne oferea deja chipul îngrozitor al „dezastrelor războiului”, pictate pe vremuri de Goya cu mai puţină fantezie decât puteau oferi mijloacele ştiinţei moderne a distrugerii, înfriguraţi, oamenii citeau în ziare comunicatele care anunţau nimicirea sistematică a zidurilor seculare ale Varşoviei, dar valurile de refugiaţi polonezi ajunşi la Bucureşti exprimau realităţile şi mai bine

decât telegramele de presă. Fiecare se înfiora şi scruta viitorul cu inima strânsă…

În atmosfera aceasta penibilă de opresiune şi îngrijorare, o mină de artişti nu se sfiau să dea întunericului şi neantului răspunsul optimist al vieţii şi al artei. Un teatru nou lua naştere în clipe atât de tulburi încât nu e de mirare dacă, din nefericire, acest „Teatru din Sărindar”, devenit mai apoi „Teatrul Maria Filotti”, a trăit în tot timpul celor zece ani de existenţă sub semnul incertitudinii. Căci cei şase ani de război mondial şi alţi câţiva de urmări ale războiului, ca şi toate prefacerile sociale născute în această epocă era firesc să influenţeze puternic existenţa lui.

Un teatru particular care dăinuieşte zece ani neîntrerupţi, în asemenea condiţii, constituie totuşi un fenomen rare nu. se poate să nu aibă o semnificaţie şi – la rândul lui – o influenţă cât de mică asupra vieţii teatrale a acelei epoci. De aceea, cred că nu e lipsit de interes – cu datele precise de care dispun şi care poate altfel riscă sa se piardă – să analizez activitatea acestui teatru în cei zece ani atât de plini de evenimente… Cred că astfel voi oferi cercetătorilor de mâine ai istoriei teatrului unele date care le pot fi utile.

E un lucru pe care îl fac cu conştiinţa împăcată, devreme ce vorbind de teatrul pe care l-am condus nu voi vorbi atât de mult de mine, cât mai ales de alţii, şi voi putea da informaţii utile despre cariera multor artişti care au jucat pe această scenă. Căci n-am urmărit să fac un teatru – pe răspunderea mea morală şi materială – pentru a mă pune în valoare ca vedetă. Ambiţia mea nu era să adaug la statele mele de serviciu câteva roluri noi, ci să dovedesc că mai am destulă energie şi destule posibilităţi spre a fi de folos teatrului românesc, cu tot atâta eficacitate ca în primii treizeci de ani ai carierei mele.

Rolul de „animatoare” teatrală mi se părea mai frumos de jucat, în culisele acestui teatru nou, decât orice aş fi putut juca pe scena lui. Şi acesta era în adevăr, pentru mine, un personaj nou şi pasionant.

De altfel, însăşi situaţia teatrului limita rolurile pe care le-aş fi putut juca acolo. * Aveam o scenă foarte mică, ce nu permitea nici montări de oarecare amploare, nici distribuţii cât de cât numeroase, fiindcă pur şi simplu n-ar fi încăput pe scenă. Eram deci siliţi să alegem numai anumite piese, să avem un repertoriu adaptat configuraţiei scenei. Un decor de exterior, de pildă, era aici o problemă aproape insolubilă, fiindcă zidul din fund era aşezat la vreo şase metri de rampă şi nu îngăduia nicio perspectivă. Iar o piesă cu multe schimbări de decoruri era de asemenea exclusă, lipsa degajamentelor şi a unui depozit de decoruri neîngăduind să se facă manevrele necesare. În ce mă priveşte trebuia, deci, să-mi caut rolurile într-un cu totul alt repertoriu decât jucasem în trecut şi decât aş fi dorit să joc. Şi fiindcă, din punctul de vedere al actriţei, acest repertoriu nu-mi putea oferi mari satisfacţii, am preferat adesea să le găsesc în rolul de animatoare, oferind rolurile de pe scenă altora.

Iată explicaţia faptului. că în zece ani n-am jucat în teatrul meu decât cinci-şase roluri de adevărată amploare, roluri despre care pot spune că, atunci când le-am ales, am zis: „Vreau să joc rolul acesta”. Cred că nu e mult, şi în acest fel am dovedit că sacrificiile mele pentru a susţine existenţa acestui teatru n-au fost făcute din veleitatea de a avea unde să joc tot ce mă tentează.

În schimb, am spus deseori: „Pot să joc şi acest rol” – şi am jucat multe roluri secundare, dacă era util pentru ansamblul piesei.

Căci iată primul caracter al teatrului, pe care am vrut să-l fac: *un teatru de ansamblu*. Un teatru în care să se

cultive armonia jocului tuturor interpreţilor, în spectacole cât mai bine puse la punct.

E de ajuns să se privească distribuţiile pieselor jucate pentru a se vedea că acesta e un adevăr. Indiferent de valoarea piesei, indiferent dacă alegerea ei era fericită sau nu-şi voi arăta mai departe de câte imponderabile depindea şi de câte greutăţi se izbea alegerea pieselor – un fapt e însă incontestabil: întotdeauna distribuţia a întrunit valori actoriceşti de primul plan, nu numai ca nume de afiş, ci ca aderenţă reală cu rolul, şi întotdeauna s-a făcut apel pentru prezentarea spectacolului la regizori şi decoratori de valoare. Au colaborat astfel cu mine, pe această scenă, aproape toţi marii actori ai teatrului nostru, de la cei mai tineri până la cei din „vechea gardă”.

Acest caracter de ansamblu mai reiese şi din altceva. În tot timpul existenţei teatrului a domnit acolo în permanenţă un caracter de muncă în colectiv – alegerea pieselor, distribuţiile, pregătirea spectacolului făcându-se cu participarea activă a tuturor elementelor fruntaşe ale ansamblului piesei respective.

Astfel, în primul an de existenţă a teatrului, acest schimb de idei şi sugestii se baza nu numai pe colaborarea cu Tudor Muşatescu, pe prezenţa alături de noi a lui Maican, pe aportul lui Ion Sava (care nu se mărginea desigur doar la schiţele de decoruri pe care ni le-a dat) sau al secretarului literar al teatrului, Ion Cantacuzino, dar şi pe entuziasmul mobilizator al atâtor actori tineri care se adunaseră acolo şi a căror viziune teatrală proaspătă s-a valorificat de atunci: Mihai Popescu, Jules Cazaban, Beate Fredanov, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Clody Bertola, Nineta Guşti etc… Cu tinereţea unora şi cu experienţa altora, se poate uşor înţelege ce schimb rodnic de gânduri avea loc, câte sugestii preţioase ţâşneau din fiece discuţie şi ce atmosferă creatoare a existat de la

început.

O atmosferă care s-a menţinut şi în anii următori. În stagiunea 1940 – 1941 am avut colaborarea unui mănunchi de actori din care făceau parte Timică, Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu, Nora Piacentini, Mişu Fotino, Mircea Şeptilici, şi participarea lor activă a făcut ca munca noastră să fie în adevăr munca unei asociaţii de oameni cu idei şi cu pasiune de teatru.

Stagiunile 1941 – 1942 şi 1942 – 1943 au grupat în jurul meu, succesiv, pe Radu Beligan, Romald Bulfinsky, Tantzi Cocea, Mihai Popescu, Ionel Ţăranu, Al. Giugaru, Nora Piacentini, Mircea Şeptilici, Nineta Guşti, Clody Bertola şi alţii. Sugestiile, ideile, părerile lor s-au unit permanent cu ale mele.

Din 1942 până în 1945 am avut, pe lângă prezenţa unora dintre cei de mai sus, norocul de a avea alături de mine pe Maximilian. Acest mare actor, regizor, cunoscător de teatru şi experimentat conducător mi-a fost un sfătuitor de preţ în fiece clipă şi am colaborat cu dânsul într-o strânsă şi prietenească înţelegere. În 1944 – 1945 am avut şi colaborarea la conducere a lui Nicolae Kiriţescu, excelent director de scenă şi de teatru.

Din 1945 permanenta asociaţie de gânduri, care fusese până atunci o regulă a colaborării mele cu toţi artiştii de suprafaţă ce jucaseră în teatru, a luat de astă dată formele unei asociaţii concrete, cu Marietta Deculescu.

Elvira Godeànu şi A. Pop-Marţian, asociaţie care a dăinuit până în stagiunea 1947 – 1948.

În această ultimă epocă, pe lângă colaborarea lui PopMarţian şi a Mariettei Deculescu, prezenţa în trupă a unor artişti ca Timică, George Calboreanu, Jules Cazaban sau Beate Fredanov a completat existenţa unui consiliu artistic neformal, care mă ajuta adesea cu sfaturi şi

sugestii preţioase.

Toate aceste colaborări se oglindesc în repertoriul ales şi în distribuţiile pieselor. Căci aceste forţe artistice au găsit o posibilitate largă de manifestare pe scena Teatrului Maria fi & tu, au avut prilejul de a juca roluri dorite şi adesea – fiindcă era vorba şi de elemente tinere – au avut prilejul unei afirmări definitive pe calea unei cariere ce şi-a continuat apoi mersul ascendent.

Iată astfel al doilea caracter ale teatrului: posibilităţi largi de manifestare oferite tinerilor actori.

De la prima „echipă de tineret”, pe care împreună cu Tudorică Muşatescu am strâns-o în jurul nostru la deschiderea teatrului – echipă în care figurau atâtea nume proaspete pe atunci şi care azi fac gloria teatrului nostru – câţi tineri nu au găsit acolo locul primilor paşi pe scenă, al primelor emoţii de premieră, al primului spectacol în care se remarcă, al primului rol în care triumfă?

Mulţi din ei îmi fuseseră sau îmi erau încă elevi la Conservator şi am avut astfel prilejul de a-i ajuta să-şi completeze – prin practica scenei – studiile de teatru, să-şi ridice treptat măiestria artistică, aşa cum făcusem şi eu pe vremuri, alături de Aristizza Romanescu.

Din cei ce compuneau prima echipă de la 1939 îmi fuseseră eleve Clody Bertola mai de curând şi Mania Antonova mai demult, dar ele îşi manifestaseră mult înainte de a juca la Sărindar talentul şi posibilităţile.

Mai târziu Irina Răchiţeanu, una dintre elevele mele cele mai dragi, a jucat aici pe *Domnişoara Nastasia* şi pe Vivie din *Profesiunea doamnei Warren*, două roluri care cred că pot conta în cariera unui actor.

În cursul anilor şi-au făcut aici paşii de început Ana Barcan, Viorica Petrescu, Virgil Popovici, Romulus

Neacşu, Titu Vedea, Getta Cibolini, Ana Colda, Yolanda Copăceanu, Adria Almăjan, Tudor Branea, Jean

Voinescu, Florin Raba şi mulţi alţii.

La Teatrul Maria Filotti, Tantzi Cocea, după ce jucase în *Frumoasa aventură* şi în alte piese, şi-a afirmat deplin calităţile de actriţă dotată, pe lângă o mare frumuseţe scenică, şi cu resurse artistice ce-i permit cele mai subtile compoziţii. A fost o bucurie pentru mine să o văd în *Romanţa*, în rolul ce-mi fusese drag şi care – după aproape douăzeci de ani – îşi regăsea pe scena Teatrului Maria Filotti succesul de odinioară.

Aş mai putea să amintesc de multiplele creaţii pe care le-a realizat aici Radu Beligan şi care au marcat fiecare câte o etapă din cariera sa, atât de frumos şi permanent ascendentă.

De rolurile de maturitate artistică ale Mariettei Deculescu în *Păpuşile* şi *Frou-Frou*, ale Elvirei Godeanu în *Dama cu camelii* şi *Bani turbaţi*, ale lui A. Pop-Marţian din *Păpuşile*, *Ion al Vădanei*, *Melo*, *Liliom* şi *Mizantropul* şi al Mariei Botta în *Melo*.

De apariţiile de neuitat ale lui Mihai Popescu în Calul năzdrăvan, Frumoasa aventură, Dama cu camelii şi Bani turbaţi.

Şi de rolurile bune, care sunt convinsă că le-au folosit în cariera lor, ale lui Florin Scărlătescu în *Jupiter*, *Frou-Frou*, *Filoména Mărturano* şi *Mizantropul* sau ale lui C. Bărbulescu din *Păpuşile*, *Frou-Frou*, *Mamouret*, *Filoména Mărturano* şi *Mizantropul*.

Sunt câţiva dintre actorii care, în etape diferite ale carierei lor, au găsit la Teatrul Maria Filotti ocazia să se manifeste, să-şi maturizeze talentul, să se afirme sau să triumfe. Evoluţia lor se leagă astfel şi de spiritul care m-a călăuzit la conducerea acestui teatru.

Dar trebuie să spun un cuvânt şi despre repertoriul său.

Am arătat mai sus unele din motivele tehnice –

micimea şi lipsurile scenei – care ne creau restricţii în alegerea pieselor.

Repertoriul a suferit însă, desigur, şi de pe urma considerentelor financiare, de care trebuia neapărat să ţină seama un teatru ce trăia în regimul de concurentă comercială capitalistă.

Într-un teatru particular, lipsit de absolut orice subvenţie şi în care reţeta de la casa de bilete era singurul mijloc de acoperire a spezelor, balanţa aceasta era totdeauna un lucru foarte delicat. Vrând-nevrând, ea te silea să priveşti piesele ca pe o marfă şi să le alegi după criteriul „cum vor fi cerute de clienţi?”. Întotdeauna o premieră era o loterie. Cu un public necultivat artisticeşte, cum era cel de pe vremuri, care-şi acorda favoarea cutărui sau cutărui spectacol după criterii în general alături de artă – reclamă, senzaţional, vedete preferate, montare strălucitoare, reputaţia din străinătate a succesului lucrării etc. – nu puteai şti niciodată ce soartă va avea o piesă. Era în adevăr o loterie. Şi la loterie, în general, pierzi. Pierzi de multe ori, ca să câştigi o dată (eventual). La teatru, însă, spectacolele cu care câştigai trebuiau să-ţi permită neapărat <să faci faţă împrejurărilor când pierdeai, adică atunci când piesa nu realiza încasări suficiente pentru a acoperi cheltuielile.

Pentru aceasta, o sală mică – aşa cum era aceea a Teatrului din Sărindar – constituia o greutate în plus, devenită, uneori, o catastrofă. Căci oricât de mare succes ar avea o piesă, încasarea unei săli mici nu poate lăsa decât foarte greu – peste bugetul de cheltuieliun plus de beneficii care să-ţi asigure rezerve pentru viitoarele şi inevitabilele eşecuri sau succese „călduţe”. Cu o sală mare amortizarea ar fi fost mai uşoară, căci, la un buget de cheltuieli identic, încasarea era mai mare şi beneficiul mult mai important.

A fost un lucru foarte dureros pentru mine – care plecasem la drum plină de nădejdi şi de iluzii – să ajung la aceste concluzii. Să constat că jungla în care mă angajasem îmi impune legile ei. Dar atunci când, după un *Festival Alecsandri* de ridicat nivel artistic, teatrul s-a aflat în situaţia de a-şi închide porţile şi nu s-a salvat decât jucând farsa lui Arnold şi Bach *Fritz şi Frantz*, a trebuit să admit, cu inima strânsă, că sunt condamnată să joc şi un asemenea repertoriu – străin de gustul meu, de convingerile mele artistice şi de prestigiul câştigat prin ani de muncă grea – dacă vreau să-mi asigur rezervele necesare pentru a aborda, din când în când, piesele preferinţelor mele.

— Era, în fond, aceeaşi tristă experienţă făcută înaintea mea şi de cea mai durabilă şi mai merituoasă dintre companiile particulare de la noi, compania Bulandra, care în repertoriul său a fost silită, pentru aceleaşi motive, să alterneze de pildă *Hoţii* şi *Salto mortale*. Dar pentru a fi jucat pe cea dintâi, trebuia să i se ierte cea din urmă.

În ce mă priveşte, am bucuria de a fi legat totuşi numele Teatrului Maria Filotti de prima reprezentaţie a *Mizantropului* de Molière în limba română, în admirabila traducere a maestrului Arghezi – de prima reprezentare a unei piese de Ostrovski, după 23 August, cu *Bani turbaţi* – de comemorarea lui Alecsandri la cincizeci de ani de la moarte, cu *Festivalul Alecsandri* dat la deschiderea stagiunii 1940 – 1941 – de reprezentarea în 1945 a piesei lui Bernard Shaw *Profesiunea doamnei Warren* – de reluarea *Domnişoarei Nastasia*, în 1944, într-un moment când aceasta constituia, prin conţinutul ei critic la adresa societăţii burgheze, un act de curaj – de primele piese ale lui Eduardo de Filippo jucate la noi: *Non ti pago* în 1945 şi în special *Filoména Mărturano*, pe care am jucat-o în 1948

– în sfârşit de faptul că în cei zece ani de existenţă a teatrului am jucat nouă piese originale, în afară de două prelucrări româneşti, de patru piese româneşti într-un act şi de spectacolul Alecsandri de care am pomenit. În total, douăzeci de lucrări româneşti au figurat în repertoriul acestui deceniu.

Cred că toate acestea constituie o circumstanţă uşurătoare pentru restul repertoriului. Şi chiar în acesta din urmă se aflau totuşi piese de o valoare onorabilă, dacă le raportăm la nivelul mediii al producţiei străine ce se importa pe vremuri la noi, piese care nu făceau parte nici din categoria celor bazate pe eternul triunghi amoros, nici din literatura de senzaţii tari şi de speculare a sensibilităţii publicului la treapta ei cea mai de jos.

Mi se pare că termenul care a-i defini cât mai exact linia repertoriului pe care am fost siliţi să-l adoptăm ar fi *decenţă în nevoie*. Decenţă subliniată de calitatea prezentării, în special în ceea ce priveşte distribuţia. Chiar şi atunci când, în cursul acestor ani, am jucat câteva comedii muzicale româneşti – gen care trebuia totuşi să găsească un debuşeu – am montat şi aceste comedii cu toate „onorurile”, încercând a da o formă cât mai artistică spectacolului.

Dincolo de scăderile pe care le-a avut, pe un plan sau altul, activitatea dusă în atât de grele condiţii – iată câteva din principiile mari pe care cred că am reuşit să le aplic, în bună parte, în aceşti zece ani ce au constituit experienţa mea inedită de „animatoare” teatrală.

Aşadar, prima stagiune a teatrului a început la 20 septembrie 1939. Hotărâsem să deschidem cu o lucrare originală şi i-am propus lui Tudorică să scrie el o piesă pentru inaugurarea teatrului: „De scris am scris-o, dar nu vreau să deschid cu ea – îmi spuse Muşatescu. Nu vreau să se spună că am făcut un teatru ca «să mă joc» pe mine

însumi. Pe mine lasă să mă joace Teatrul Naţional, că de-aia e Naţional şi de-aia sunt genial”. Gluma lui Tudorică masca o frumoasă eleganţă, căci, în teatrul la a cărui finanţare el participa cu veniturile propriilor sale piese jucate de alte teatre, nu a vrut să debuteze ca director cu o piesă a lui, ci cu lucrările unor confraţi.

Neputând găsi o lucrare inedită care să fie potrivită ansamblului nostru, am deschis cu un spectacol „coupé” format din trei piese într-un act, de trei autori „tineri”: *Istoria se repetă* de Mircea Ştefănescu, *Noaptea Sfântului Andrei* de Val Mugur şi *Dragodana* de Ion Anestin.

Victor Ion Popa a pus în scenă pe cea din urmă, iar Val Mugur a debutat în regia de teatru – în care de atunci a făcut un drum frumos şi a cules succesele pe care le merita – punând în scenă propria sa piesă şi pe aceea a lui Mircea Ştefănescu.

Toată trupa apărea în aceste piese, împreună cu prietenul Ciprian, care juca „în reprezentaţie” rolul principal din *Dragodana*. În plus, Tudorică Muşatescu a scris un prolog în versuri, despre care am vorbit mai înainte şi care mi-a îngăduit şi mie să apar pe scenă la deschiderea stagiunii. În acest fel, într-o formă sau alta, toţi actorii grupaţi în jurul teatrului apăreau în spectacolul inaugural.

Desigur că această deschidere de stagiune a constituit un fel de gest simbolic. Se stabilise pe vremuri prejudecata că spectacolele formate din mai multe piese într-un act nu au succes – şi în general experienţele pledau în acest sens. Dar Mircea Ştefănescu publicase, cu câteva luni înainte, un articol în care se ocupa de piesele într-un act şi care spunea:

„Pentru autorul nostru dramatic – care... fără nicio excepţie, e amator de digresii cu pretenţii de analiză – piesa într-un act ar însemna cel mai folositor exerciţiu de

sinteză dramatică. Foloase ar trage şi regizorii, din economia şi unitatea de stil pe care o cer asemenea piese – ca şi autorii, care nu numai că ar găsi un debuşeu în plus (ne gândim mai ales la cei tineri) dar ar trece şi un important examen, de intrare rapidă «sub pielea personajului».

Atunci cine se opune ca piesa într-un act să fie încorporată repertoriului românesc? Teatrele. Din pricina cui? A unui element care niciodată n-a fost consultat în această privinţă şi căruia i se atribuie, anticipat, o atitudine refractară: publicul.

Să recunoaştem că în această solidaritate a teatrelor împotriva piesei într-un act e cel puţin o dovadă de neseriozitate. Semnalul desolidarizării de această nejustificată teamă de risc, care a devenit un principiu, trebuie să vină de la Teatrul Naţional. Camil Petrescu e un om de curaj şi un sincer doritor de bune înnoiri. Domnia-sa ştie, ca şi noi, că publicul se împarte în fel de fel de categorii, dintre care două necontestate – unii cărora le place să vină la timp la teatru, alţii cărora le place să întârzie.

Teatrul Naţional ar trebui să-şi înceapă toate reprezentaţiile cu o piesă într-un act: între opt jumătate şi nouă. Cine nu s-a îndopat suficient până la opt jumătate să-şi bea cafeaua liniştit şi să vină la teatru la nouă. Cui îi e mai drag teatrul decât ultima bucăţică de brânză rămasă în farfurie să vină la opt jumătate, să asiste şi la piesa într-un act. Dacă aceste piese vor forma spectacole bune, cu timpul nimeni nu le va ocoli. Şi dacă va fi aşa, atunci piesele într-un act vor începe să apară şi pe afişele teatrelor particulare. Iar dacă nu va fi aşa, atunci va însemna, sau că piesele n-au fost bune, sau că noi n-am avut principial dreptate (ceea ce nu credem)”.

Deşi Mircea Ştefănescu cerea Teatrului Naţional să:

şi asume riscul pieselor într-un act, am vrut să fim noi aceia care să dăm exemplul, între altele cu o piesă… a lui Mircea Ştefănescu. Ca să vadă pe pielea lui dacă a avut sau nu dreptate. Şi ca să fie bine lămurită intenţia, am reprodus articolul lui în primul nostru program.

Ştiam deci ce ne poate aştepta, dar voiam să ne prezentăm cu o carte de vizită menită să fixeze, de la început, intenţia de a face aci un teatru de artă, cel puţin în limitele în care putea s-o facă o scenă susţinută cu mijloace proprii de doi profesionişti ai teatrului. Un teatru care să se preocupe de calitatea spectacolului chiar când aceasta implică riscuri, care să încurajeze autorii români, care să promoveze actorii tineri. Primul spectacol era o demonstraţie pentru toate aceste puncte.

O altă subliniere a atitudinii noastre, care voia să se depărteze de primatul comercialului, a apărut de la început şi în înfăţişarea programului teatrului.

Pentru spectatorii de astăzi – cărora te atrele de stat le prezintă un program de o înfăţişare estetică, ce cuprinde nu numai distribuţia, dar şi o serie de texte de orientare asupra piesei, constituind astfel o bucurie pentru ochiul şi pentru mintea spectatorului – pentru aceşti spectatori pare de necrezut că altă dată putea să fie altfel. Mirarea lor ar fi mare dacă ar vedea cum arăta un program al unui teatru, acum vreo douăzeci-treizeci de ani. Şi nu numai al teatrelor particulare, dar şi al Teatrului Naţional. Distribuţia piesei, câteva rânduri asupra subiectului şi câteva fotografii, înecate într-un teanc de pagini cu reclame pentru diferite produse sau firme comerciale. Era un sistem ingenios de a mări veniturile teatrului, prin concesionarea acestor reclame. Dar era un sistem ruşinos de a lua contact cu publicul. Căci, în definitiv, înainte de a se fi ridicat cortina, spectatorul primeşte un „bun venit” în teatru de la aceste file pe care i

le-a oferit plasatorul. Din ele află ce anume va avea plăcerea să vadă, cu ajutorul lor trebuie să intre în atmosfera spectacolului ce va urma. Ce putea el afla din colecţia aceea de reclame, şi ce idee îşi putea face despre spectacol? E lesne de înţeles.

De aceea ne-am hotărât să rupem această tradiţie. Am urmat într-asta precedentul creat la unele teatre naţionale din provincie, de câţiva directori inimoşi – Victor Ion Popa, Sandu Teleajen, A. de Herz, Drăgoescu – care înlocuiseră programele cu adevărate reviste, ce e drept cu existenţă efemeră... La un teatru particular era însă prima încercare de a ieşi din făgaşul vechi şi urât. Desigur, am avut şi noi câteva reclame, dar răspândite discret, trecute pe al doilea plan, neutralizate şi incapabile de a înăbuşi textele substanţiale prin care înţelegeam să stăm de vorbă cu spectatorii noştri. Am numit aceste programe de tip nou „Caietele Teatrului din Sărindar”. Această iniţiativă a făcut şcoală şi am avut satisfacţia să vedem că, încetul cu încetul, toate teatrele particulare au înţeles – de voie sau de nevoie – că trebuie să ne urmeze, tipărind şi ele asemenea „caiete” (şi adoptând chiar şi acest nume dat de noi î) o inovaţie a fost şi faptul că publicam numele tuturor muncitorilor scenei (electricieni, maşinişti etc.) care colaborau la spectacol. De aceea cred că este interesant să transcriu aci „expunerea de motive” a acestor caiete, felul cum ne mărturiseam gândurile în primul număr, ce a fost urmat, fără întrerupere, timp de zece ani, de câte un „caiet” nou la fiecare piesă nouă:

„Nu există spectacol adevărat fără dragostea şi dăruirea spectatorului. Nădăjduim să realizăm aci spectacole adevărate. Dorim deci să avem un public adevărat, activ.

Un public care să participe la eforturile teatrului mai mult decât prin simpla lui prezenţă. Prin dragostea pentru

silinţele, prin interesul pentru realizările noastre, prin simpatia activă în momentul spectacolului. Am dorit, de aceea, să găsim un mijloc de a apropia, în sufletul şi gândul său, pe spectator de teatrul acesta, care e al lui.

Să-i putem spune ce dorim, ce ne-am străduit, ce-am izbutit să facem. Să-l ajutăm să ne cunoască mai bine, autori, interpreţi, regizori, şi decoratori, pe toţi lucrătorii acestui teatru.

Scopul acesta îl au Caietele Teatrului din Sărindar, care vin să înlocuiască banalizatele programe bucureştene.

În aceste caiete spectatorul va găsi un material complet de informaţii şi de analiză în legătură cu fiecare spectacol pe care îl prezentăm sau pe care îl pregătim. Cariera interpreţilor, opera autorilor, personalitatea decoratorului, semnificaţiile piesei, dincolo de rezumatul sec al acţiunii, intenţiile punerii în scenă, machetele decorurilor, ca şi diferite însemnări despre teatru în general şi despre activitatea confraţilor noştri, îşi vor găsi aci loc.

În acest fel spectatorul va pătrunde în atmosfera concepţiei şi pregătirii unui spectacol. Şi, cunoscându-ne secretele, se va simţi mai lesne un prieten, nu un musafir.

Nădăjduim că, urmărind iniţiativa noastră şi adâncind rostul ei, prietenul nostru – spectatorul – va afla temei nou pentru a înţelege şi a aprecia teatrul nostru. Pentru a iubi teatrul îndeobşte”.

Îmi amintesc că spectacolul inaugural al Teatrului din Sărindar a prilejuit manifestări mişcătoare de prietenie şi solidaritate din partea multor colegi, care au înţeles mobilurile protestatare ce mă aduseseră să-l întemeiez şi, dacă n-au putut asista la premieră, au ţinut să-mi telegrafieze îndemnul şi încurajarea lor, aşa cum au făcut Bulfinsky sau Marioara Voiculescu. Dar în mod special am fost emoţionată de prezenţa în sală a lui Ion Brezeanu, pe

care boala îl ţinea de mai mult timp departe nu numai de scenă, dar şi de Bucureşti. După spectacol, toţi colaboratorii premierei, autori, interpreţi, tehnicieni şi maşinişti de scenă, am mers să luăm masa la o grădină – de vară. Îl rugasem şi pe nenea Iancu să vină cu noi, dar s-a scuzat că e prea obosit şi nu va putea. Când am sosit la grădină, am avut surpriza şi bucuria să-l vedem totuşi aşezat la o masă, alături de cea care ne era pregătită. A rezistat invitaţiei de a veni printre noi, spunându-ne că trebuie să plece curând şi nu vrea să „ne strice cheful”, dar că a ţinut să vină să guste ceva aci, înadins ca să poată închina un pahar pentru noul teatru. Şi în adevăr, înainte de a pleca, nenea Iancu s-a apropiat de masa noastră cu paharul în mână şi, în tăcerea respectuoasă a tuturor a, a spus – cu glasul Cetăţeanului turmentat – replica sa de la finalul *Scrisorii pierdute*: „Să trăiască coana Zoiţica, că-i damă bună!”… Am simţit lacrimi în ochi, căci am înţeles gândul său. Prin această aluzie la rolul pe care îl jucasem de atâtea ori împreună şi pe care îl consideram cea mai bună realizare a carierei mele, nenea Iancu părea că-mi spune: „Eşti tot Zoiţica… eşti pe aceeaşi poziţie… Curaj, Miţo!”… L-am sărutat, recunoscătoare şi emoţionată. Câteva luni mai târziu, acest mare actor ne părăsea pentru totdeauna.

La scurt interval după spectacolul de deschidere, am dat premiera *Calul năzdrăvan* – o piesă italiană de Gherardi – pe care mi-o dăduse autorul ei cu un mai înainte, când îl cunoscusem la Congresul teatral de la Londra.

Era cu adevărat rolul ce mi-l puteam dori, spre a arăta cât de nedrept fusese gestul care mă izgonise din Teatrul Naţional, spre a demonstra că nu mi-am pierdut peste noapte posibilităţile pe care doar cu câţiva ani înainte le puteam ilustra în piese atât de variate. Se cerea

aci, efectiv, o nesfârşită diversitate de tonuri, aşa cum mi-a plăcut întotdeauna să găsesc într-un rol.

Valeriu, un tânăr inteligent şi talentat, dar încărcat de păcate şi fără rost în viaţă, trăieşte împreună cu alţi câţiva rataţi într-o pensiune dubioasă, condusă de Lory, o femeie eu un renume prost. O atmosferă de „azil de noapte” dintr-o metropolă occidentală. În trista lui existenţă, Valeriu are, ca toţi oamenii învinşi de viaţă şi de societate, consolarea unui vis, a unei iluzii, a unui „cal năzdrăvan”, o himeră, care-l înălţă deasupra cotidianului şi dă un sens existenţei lui. Himera lui Valeriu este dorinţa de a-şi regăsi mama, pe care n-a cunoscut-o niciodată. Regăsirii acestei fiinţe îi închină Valeriu viaţa lui.

Toată pensiunea este la curent cu odiseea acestei căutări şi, în searbădă şi monotona lor existenţă, fiecare dintre locatari reacţionează după temperament – prin interes melodramatic sau prin ironie cinică – faţă de acest ciudat exemplar uman, deosebit de ei toţi fiindcă poartă în suflet ceva mai mult decât ei toţi: o năzuinţă. Numai Lory, patroana, cu vulgaritatea şi aroganţa ei, cu sarcasmele ei neîncetate, pare să fie singura care nu crede un cuvânt din palavrele lui Valeriu. Şi totuşi, ea îi împrumută mereu banii de care are nevoie în căutările sale, bani pe care Valeriu nu i-ar putea înapoia decât dacă şi-ar regăsi mama şi dacă aceasta ar fi bogată…

De ce îi dă ea aceşti bani? Dintr-un sentiment ascuns de femeie trecută pentru un adolescent – lucru plauzibil după anumite atitudini de cochetărie – sau numai dintr-un calcul al cupidităţii ei, (căci poliţele lui Valeriu poartă girul amantelor sale, femei ce riscă un scandal dacă nu-i plătesc datoriile)? Oricum, din prima clipă aceste două personaje se situează pe planuri complet deosebite, trăiesc în alte lumi. Lory e dominată de teama de mizerie şi urmăreşte concret, tenace, numai banul; Valeriu trăieşte doar pentru

un gând, o himeră obsedantă: regăsirea mamei sale.

De la primul act, personajul lui Lory prezintă deci o gamă bogată de sentimente şi atitudini: aroganţă, sarcasm, cochetărie, teamă de bătrâneţe şi grijă de viitor, cupiditate născută din aceste temeri, un permanent calcul material amestecat cu un fel de nelămurită plăcere de a face totuşi binele.

Am căutat să îmbin toate aceste elemente cu înfăţişarea lui Lory, care făcea pe spectator să-i simtă vulgaritatea chiar din clipa apariţiei sale, într-o rochie violent înflorată, peste care se drapa un şal veneţian cu franjuri lungi, plină de bijuterii ostentative şi fumând alene din

Ir-un ţigaret roşu, exagerat de lung. O perfectă imagine a abjecţiunii sale.

Între aceste două temperamente şi caractere deosebite, Lory şi Valeriu, drama va lua naştere în clipa când mobilările esenţiale ale vieţii fiecăruia, banii lui Lory şi himera lui Valeriu, se vor ciocni.

Ca să scape de cercul meschin în care trăieşte şi să-şi urmeze în voie visul, Valeriu se hotărăşte să părăsească pensiunea. Dar poliţele îl ţin legat de Lory, de aceea le fură din camera ei. Lory află şi, într-o criză de furie – în care se amestecă lăcomia de bani, vârtejul alcoolului şi alte tulburi sentimente – ea se răzbună în singurul fel ce-i mai stă în putinţă: distrugându-i toate iluziile. Îi aruncă lui Valeriu mărturisirea mincinoasă că ea însăşi e mama lui.

E o scenă de mare virtuozitate şi de dificilă gradaţie, în care beţia, avariţia, gelozia, perfidia şi voinţa de răzbunare se amestecă în subtile dozaje.

Înnebunit de durere în faţa monstruosului contrast dintre nădejdile sale şi realitate, Valeriu fuge, şi Lory are timpul să-şi revină din criza care o stăpânise. Când se revăd, în actul trei, ea e hotărâtă să-i spună că l-a minţit,

că nu e mama lui. Dar mărturisirea îi întârzie pe buze, cuvintele i se rătăcesc spre alte gânduri. Ceva o tulbură pe Lory. Cuvântul „mamă”, pe care l-a rostit Valeriu. Această tulburare o face să se revolte împotriva sentimentului de oroare cu care Valeriu o compară cu idealul său.

Abia acum îşi dă seama Lory că este ceea ce este şi ia cunoştinţă de propria ei degradare. Înainte de a-i mărturisi adevărul, ar vrea să-i smulgă un cuvânt de iertare, un cuvânt care s-o înalţe în propriii ei ochi, să-i arate că deosebirea dintre ea şi visul lui nu-i chiar atât de mare. Poate că, şi în ea, visul începe să învingă realitatea şi îi pare rău că nu e în adevăr mama lui Valeriu, că nu e în adevăr o mamă. Când înţelege însă că dorinţele îi sunt zadarnice, ea îi mărturiseşte lui Valeriu adevărul: l-a minţit, nu e mama lui.

Dar mărturisirea aceasta, printr-o neaşteptată şi totuşi firească răsturnare, are efectul exact opus. Valeriu vede în aceasta o jertfă supremă a lui Lory pentru a-i salva idealul, pentru a reconstitui din cioburi speranţele lui. De un asemenea gest de sacrificiu numai o mamă adevărată e capabilă. Valeriu refuză adevărul şi acceptă minciuna: da, Lory e mama lui! Şi Lory se află în faţa revelaţiei bruşte a ceea ce înseamnă încrederea şi iubirea, se simte deodată pusă în faţa responsabilităţii de a juca în adevăr rolul pe care şi l-a luat din impostură, de a fi mamă.

Se înţelege câte treceri cere acest act, de la frământarea lui Lory în faţa sentimentului că trebuie să mărturisească adevărul şi ezitarea de a o face, până la brusca revelaţie a stării ei de degradare morală, cu elanuri către puritate, cu sentimentul de umilinţă care o umanizează treptat, până la înfrângerea propriei sale firi prin mărturisirea minciunii. Iar în faţa atitudinii filiale a lui Valeriu, în momentul când o acceptă drept mama sa, sentimentul de iluminare în faţa unei noi responsabilităţi,

în faţa unui sens înălţător de viaţă.

În ultimul act vedem efectul acestei transformări interioare. Cei doi şi-au găsit un sens al vieţii, au dobândit o concepţie nouă de muncă şi de curăţenie morală. Valeriu lucrează, iar Lory se simte în adevăr mama lui, căci, în clipa când a înţeles valoarea dăruirii materne, ficţiunea pe rare a creat-o a devenit pentru ea o realitate şi a izbutit s-o salveze din mocirla socială în care trăia.

Învăţătura piesei se desprinde astfel cu claritate: bucuria şi rostul vieţii stau în depăşirea egoismului, în dăruire, în muncă şi în cinste.

Curba variată a acestui rol mi-a dat marea satisfacţie – prin succesul pe care l-a avut piesa, în faţa criticii şi a publicului – de a demonstra eroarea făcută prin pensionarea mea!

În rolul complex al lui Valeriu am avut pentru prima oară ca partener pe Mihai Popescu, care a făcut în acest personaj o admirabilă creaţie.

Încă de la producţia sa de Conservator, în 1932, fusesem convinsă că Mihai Popescu porneşte ferm pe drumul unei cariere glorioase şi-l urmărisem apoi în toate roltările în care îşi definea tot mai precis calităţile, mai întâi în Compania Bulandra şi apoi, în stagiunea 1933 – 1934, la Teatrul Mariei Ventura* alături de care repurtase câteva succese categorice. Dar dorul de „mai mult”, de „mai bine”, care l-a caracterizat în toată cariera lui, nu l-a lăsat să exploateze tihnit şi comercial, ca atâţia alţii, o carieră ce începea sub auspicii atât de tăgăduitoare. A vrut să treacă prin vămile artistice ale altor şcoli şi, în 1934, a plecat să studieze la Viena, unde a urmat în anii 1934 – 1935 cursurile seminarului de artă dramatică al lui Reinhardt. Apoi a făcut parte, pe rând, din ansamblul de la *Volkstheater* şi *Josetstaedter Theater* din Viena, şi al lui *Deutsches Theater* din Berlin, unde s-a familiarizat cu

repertoriul clasic, jucând în *Cum vă place, Maria Stuart, Ţăranul milionar* de Raimund etc.

Dar războiul ce sta să izbucnească şi dorul de patrie îl mână înapoi spre casă. Mă pregăteam tocmai, cu Tudorică Muşatescu, pentru deschiderea teatrului nostru şi în fiecare zi vorbeam de tinerii actori cei mai valoroşi şi potriviţi pentru realizarea năzuinţelor noastre. Când am aflat că se întorcea Mihai, am tresărit la acelaşi gând. Nu mai jucase la Bucureşti de cinci ani, nu-l mai văzusem, dar credeam în el. L-am întâmpinat la gară şi, în aceeaşi zi, semna contractul cu Teatrul din Sărindar.

De la primul rol cu care se prezenta iarăşi publicului nostru, după cinci ani de lipsă, Mihai s-a impus definitiv. Aşa cum spunea un cronicar, „în Valeriu, domnul Mihai Popescu se consacră ca cel dintâi june-prim al teatrului românesc de azi. Jocul d-sale îmbină laolaltă un cald temperament scenic cu o inteligenţă cultivată, glasul e armonios, maleabil şi puternic, atunci când rolul i-o cere… Mihai Popescu din seara premierei este o certitudine”.

Am simţit o puternică emoţie jucând alături de el. Era a treia generaţie de parteneri cu care luam contact în acea clipă emoţionantă. Jucasem, înaintea primului război mondial, şi încă pe urmă, alături de Demetriade sau de Tony Bulandra. Jucasem în anii dintre cele două războaie cu Vraca, Băltăţeanu, Calboreanu, Pop Marţian. Acum, dintre tinerii pe care îi urmărisem pe băncile Conservatorului se ridicaseră noi parteneri, cărora le eram de astă dată, pe scenă, nu logodnică, iubită, soţie sau ispită, ci mamă. Trecuseră anii, evoluase teatrul, evoluasem şi eu în rolurile mele şi iată că acum copiii de pe vremuri – cei care poate că îndrăgiseră teatrul văzându-mă şi pe mine, alături de generaţia înaintaşilor mei, de acolo de sus, de la „galeria” Naţionalului, unde fremăta iubirea de teatru a atâtor tineri ce nu-şi puteau oferi un

bilet de stal – iată că aceşti copii deveniseră actori, nădejdi de mâine ale scenei noastre. Aveam prilejul să joc cu ei, să ajut puţin primele lor fâlfâiri de aripi… Şi ce contact mai reconfortant cu această generaţie decât să ai pe Mihai ca partener?

Simţeam în el o flacără interioară care îl mistuia pe scenă, într-o permanentă incandescenţă, şi care se transmitea şi partenerului său, ca un reflex, ajutându-l în jocul său, în acea comuniune desăvârşită care-ţi dă pe scenă marea bucurie a creaţiei. În adevăr, această febră interioară era reală şi nu „făcută” din trucuri de meserie. Ea provenea din pasiunea lui pentru teatru, pentru arta pe care o servea cu o conştiinciozitate de meşteşugar medieval.

Înzestrat cu toate calităţile fizice ale unui „june-prim” ideal, avea în plus o inteligenţă, o cultură, o râvnă de înnoire – în joc, în repertoriu – o loialitate şi o cinste în relaţiile cu colegii, care făceau ca alături de el să capeţi parcă o idee mai înaltă de profesiunea noastră. Şi poate fiiqdcă regăseam în el atâtea idealuri pe care eu însămi, la vârsta lui, le legasem de această profesiune, poate de aceea mi-a fost atât de drag.

A mai jucat de multe ori la teatrul meu, în *Omul care s-a jucat cu viaţa*, în *Domnişoara Butterfly*, în *Frumoasa aventură*, în *Eva în vitrină*, sau mai târziu, în *Dama cu camelii* şi în *Bani turbaţi*. I-am urmărit apoi îndeaproape ascensiunea uluitoare, rod al unui talent atât de viguros şi al unei munci nestăvilite. Şi niciodată Mihai nu s-a dezminţit, nu a fost mai prejos de nivelul înalt la care îl aşezasem în admiraţia mea, în timpul acelor neuitate spectacole cu *Calul năzdrăvan*.

Într-unul din caietele teatrului, în 1943, scriam despre

(’1 câteva din gândurile pe care le-am dezvoltat aci şi

încheiam astfel: „Febra continuă, tensiunea care îl mistuie pe scenă într-o veşnică incandescenţă, sunt reale şi permanente în el, căci sunt născute dintr-un neîncetat elan spre progres. Şi nu pot decât dori ca generaţiile tinere să ia pildă de la el în această privinţă, iar scena românească să aibă norocul de a-l vedea desăvârşindu-şi printre noi ascensiunea artistică”.

Dar moartea crudă a vrut ca acest jar să se stingă înainte de vreme şi fiinţa lui Mihai Popescu să dispară, dureros de prematur, consumată parcă ea însăşi de focul lăuntric cu care se dăruia artei; Apariţia lui în teatrul nostru constituie, însă, un fenomen aparte, şi mărimea pierderii suferite o vom simţi încă. multă vreme, măsurând lipsa sa prin tot ce ar fi putut realiza şi gândind încă de multe ori: „Dacă ar fi Mihai”...

Calul năzdrăvan se bucurase şi de multe alte colaborări, rare au contribuit la succesul spectacolului în mod hotărâtor. Doi din camarazii mei de la Naţional, Victor Antonescu şi Aurel Athanasescu – din „vechea gardă” alături de care trăisem atâtea seri de mulţumire – erau alături de mine, cu autoritatea şi ştiinţa lor de a realiza compoziţii pregnante din orice rol, ca şi excelentul Coco Demeirescu, care ilustrase scena Teatrului Naţional din Craiova. Din „echipa de tineri” jucau Jules Cazaban, Mania Antonova, Clody Bertola şi Radu Beligan, fiecare schiţând o figură tipică bine definită, caracterizată cu măiestrie.

În special Radu Beligan, pe atunci un tânăr de douăzeci şi unu de ani, ce debutase abia cu un an înainte sub conducerea lui Victor Ion Popa, reuşea să facă – dintr-un rol care era doar o siluetă – o figură plină de viaţă, creată cu mijloace simple, cu un joc lăuntric impresionant, dând unui cronicar prilejul să scrie această frază pe care marea carieră a acestui excepţional artist al generaţiei linere avea s-o confirme: „Un actor cu categorice însuşiri

este d. Radu Beligan. Credem cu tărie într-o importantă carieră pe care o prevedem domnului Radu Beligan”.

Poate că expresia „Calul năzdrăvan”, prin care Tudorică Muşatescu tradusese titlul piesei (în original *L'Ippogrifo*), trebuia privită ca un simbolic numitor comun al atitudinii tuturor colaboratorilor acestui teatruleţ. Căci fiecare, tânăr sau mai bătrân, năzuia deopotrivă să se avânte pe calul năzdrăvan al inspiraţiei, pe acel mitologic Pegas, spre a se putea ridica până la înălţimile creaţiei.

Ion Sava, care semnase decorurile piesei *Calul năzdrăvan*, ne-a adus contribuţia lui şi la spectacolul următor, pentru care a compus un remarcabil decor, de astă dată destinat altui director de scenă şi prieten, Ion Aurel Maican, cel care îl făcuse să debuteze în teatru, la Naţionalul din Iaşi.

Piesa *Aproape de cer*, de Julien Luchaire, inaugura un ciclu de spectacole de ora cinci, matinee zilnice paralele cu spectacolele serale. În acest ciclu am proiectat să jucăm apoi *Nora*, cu Beate Fredanov.

Aproape de cer era interpretată de toţi actorii tineri ai teatrului, împreună cu alţii, tot atât de tineri, din afară. Căci cele treisprezece personaje ale piesei erau un grup de studenţi – toţi în jurul vârstei de douăzeci de ani – blocaţi într-o cabană de munte, în timpul unei excursii, din cauza unei avalanşe. Cu Beate Fredanov, Nineta Guşti, Clody Bertola, Madeleine Andronescu, Mihai Popescu, Jules Cazaban, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, N. Tomazoglu, G. Voinescu în distribuţia piesei, Ion Aurel Maican realizase o îndrăzneaţă montare, despre care Mircea Ştefănescu scria, în cronica sa: „N-am asistat încă, în teatrul românesc, la o atât de îmbătătoare manifestare de tinereţe”. Şi care determina pe alt cronicar să spună: „Aici, în Teatrul din Sărindar, nu mai poate încăpea niciun fel de îndoială: se face teatru”.

Din nefericire, publicul vremii a rămas complet indiferent la iniţiativa aceasta şi piesa a avut un număr redus de reprezentaţii. Lucru care ne-a silit să renunţăm la acest ciclu de ora cinci, astfel că proiectatul spectacol cu *Nora* nu s-a mai putut realiza.

După *Aproape de cer* am jucat o piesă de Alfred Savoir, *Figurantul*, iar spectacolul următor, a fost o comedie de Tudorică Muşatescu, *Domnişoara Butterfly*. În distribuţie figurau Mihai Popescu, Beate Fredanov, Mared Anghelescu, Radu Beligan, N. Tomazoglu şi ne dădea concursul şi buna mea prietenă Ecaterina Niţulcscu-şahighian, într-un rol de mamă duioasă – aşa cum numai ea ştia să pună duioşie într-un rol. *Domnişoara Butterfly*, în care râsul se unea cu lacrima spre a sublinia un sens moral, a făcut cel mai mare număr de spectacole din toate piesele stagiunii.

Când a plecat în turneu i-a luat locul ultima premieră a stagiunii: *Omul care s-a jucat cu viaţa*, o piesă englezească a autorului-actor Emmlyn Williams. Rolul litular îl interpreta Mihai Popescu cu o putere de expresie extraordinară. Eu jucam o bătrână maniacă, rol care mă interesa prin faptul că era la antipodul celui din *Calul năzdrăvan*, iar Clody Bertola, într-un rol de mare întindere, avea în sfârşit prilejul să-şi valorifice darurile de sensibilitate şi de emoţie interiorizată.

Privind înapoi, aveam satisfacţia de a ne fi realizat măcar în parte gândurile. Fără pretenţii de îndrăzneli şi căutări de noutăţi cu orice preţ, repertoriul se menţinuse la un nivel de relativ bună calitate, însumând şi patru lucrări originale într-o stagiune. Dar mai ales actorii tineri ai „echipei” se manifestaseră din plin şi fiecare putea considera că această stagiune a fost utilă carierei sale, căci fiecare avusese pe rând ocazia să-şi verifice calităţile.

Singurul lucru pe care nu-l reuşisem era să încheiem

stagiunea fără deficit.

Timpurile tulburi, refuzul de a aborda repertoriul pe gustul unui anumit public burghez (nu exista niciun adulter în toate piesele pe care le jucasem, nicio „dramă sentimentală”!), ca şi nenumăratele cheltuieli pe care le necesita un teatru, constituiseră tot atâtea motive pentru a nu reuşi să acoperim bugetul. Critica era bună, publicul – acel care venea la spectacole – era mulţumit. *Calul năzdrăvan* trecuse de o sută de spectacole, *Domnişoara Butterfly* depăşise cu mult acest număr, iar *Figurantul* se jucase de peste şaizeci de ori. Dar sălile erau departe de a fi pline şi reţetele nu ajunseseră să asigure acoperirea cheltuielilor.

Făcând şi prin aceasta o inovaţie, avusesem curajul să fim sinceri şi arătasem – într-unul din numerele caietelor noastre, înainte de premiera *Domnişoarei Butterfly* – bilanţul primelor patru luni de activitate a teatrului. Se puteau citi acolo date simple şi elocvente, ce arătau greutăţile întâmpinate de o scenă particulară care încerca să facă – fie şi la un nivel modest – un teatru de calitate.

Un singur lucru nu-l spunea acest bilanţ, dar îl lăsa să se înţeleagă: rezultatele financiare.

Dacă adunai însă cifrele, vedeai că teatrul avea un deficit de peste şapte sute de mii de lei, care reprezentau aportul celor doi asociaţi, responsabili de destinele teatrului, Tudorică Muşatescu şi cu mine. Adică reprezentau datoriile pe care fiecare le făcusem ca să susţinem această primă stagiune.

Nici succesul *Domnişoarei Butterfly*, care a urmat după acest bilanţ făcut la mijloc de stagiune, nu a îndreptat situaţia, căci sălile tot nu erau pline, aşa că, în cele din urmă, am încheiat stagiunea tot cu datorii.

Să fi fost acesta unul din motivele care l-au făcut să-

şi piardă încrederea în formula colaborării noastre, sau mai degrabă Tudorică, în inepuizabila lui pasiune creatoare, era tentat deja să organizeze alt teatru, în sala de pe strada Lipscani, în care în stagiunea următoare s-a deschis „Teatrul Tudor Muşatescu”? Poate că şi temperamentele noastre – tocmai fiindcă erau destul de asemănătoare – manifestau în această căsnicie artistică oarecare incompatibilitate. Se ştie că două săbii intră greu în aceeaşi teacă, dar se vede că asta se întâmplă mai ales când amândouă sunt ascuţite…

Fapt e că în timpul verii 1940 am simţit că Tudorică Muşatescu se îndepărtează de acest copil sufletesc al lui care era Teatrul din Sărindar. Timpurile erau din ce în ce mai tulburi şi haosul politic determinat de instaurarea – în toamnă – a dictaturii fasciste nu prevestea nimic bun pentru teatru. Muşatescu avea totuşi curajul de a se avânta, împreună cu Aurel Maican, la întemeierea unui nou teatru. Pentru a i se consacra cu totul, el a renunţat la asociaţia noastră, curând după deschiderea stagiunii

1940 – 1941. Ne-am despărţit, rămânând aceiaşi buni prieteni ca înainte, legaţi în plus de o luptă comună.

Am rămas astfel singură la conducerea teatrului din Sărindar, ajutată de fiul meu. Şi am avut în această colaborare de atâţia ani mulţumirea de a vedea cum dragostea pentru arta mea se continua în sufletul aceluia care, împreună cu teatrul, fusese raţiunea existenţei mele.

Cea de a doua stagiune am deschis-o cu un spectacol închinat lui Alecsandri, cu prilejul împlinirii a cincizeci de ani de la moartea sa. Ideea noastră a fost reluată, îndată ce am anunţat-o în presă”, şi de alte teatre – inclusiv Teatrul Naţional – astfel că această comemorare s-a generalizat…

Felul cum am înţeles s-o facem pescena Teatrului din Sărindar reiese foarte clar din această notă, apărută în

caietul consacrat spectacolului.

„Comemorarea lui Vasile Alecsandri, ctitor al teatrului românesc, este mai mult decât o datorie de pietate, mai mult decât o dreaptă recunoaştere a meritelor sale în istoria teatrului românesc. Este un act de stare civilă culturală, un titlu de glorie pentru o literatură tânără, care îşi salută părintele şi, cinstindu-l, se onorează pe sine.

Teatrul din Sărindar îşi revendică locul în acest moment cultural şi înţelege să nu lipsească de la datoria de închinare pentru acela care, mai mult decât un mare autor dramatic, este o figură naţională, un restaurator şi un creator de valori culturale româneşti.

Din vasta sa operă, în care liricul şi epicul se învecinează cu dramaticul, noi am lăsat altora, cu mijloace tehnice mai ample, înfăţişarea lui Alecsandri, poet al dramelor istorice. Ne-am îndreptat către cercetătorul dramatic al moravurilor contemporane, către piesele în care a schiţat înfăţişarea societăţii de atunci. În producţia de comedie a lui Alecsandri am căutat să culegem ceea ce îl arată un satiric de clasă, un observator lucid, în care recunoşti pe precursorul lui Caragiale, un spirit care ştia să vadă, în ridicolul epocii, marile racile ale aşezării sociale, relele ce aveau să dăinuiască şi să strice chiar dincolo de epoca sa. Am căutat să înfăţişăm, astfel, Un Alecsandri actual”.

— Îndreptându-ne deci spre ceea ce ni se părea mai viu în teatrul lui Alecsandri – prin critica socială pe care o conţinea – am înscenat o serie din *Cântecele comice* ilustrate de Millo, împreună cu comedia *Kir Zuliaridi*.

Eu am interpretat pe Chiriţa din *Chiriţa în voiaj*, în care cred că pentru prima oară se schimba tradiţia rămasă de la Millo ca rolul să fie jucat de un bărbat. Nicolae Soreanu a făcut un emoţionant *Barbu Lăutaru*, Ion Manu a

întruchipat cu vervă o *Haimana* de mare pitoresc, Constantin Lungeanu un subtil *Păpuşar*, iar Coty Hociung a redat perfect figura *Paraponisitului*. În *Kir Zuliaridi* jucau doi elevi dragi ai mei, Eugenia Popovici şi Nae Roman, împreună cu Haralambie Polizu şi Cella Marion. În cadrul plin de culoarea epocii pe care îl crease pictorul Kiriakoff, Victor Bumbeşti pusese în scenă aceste piesete cu un simţ deosebit al evocării şi al umorului, /care amintea succesul său cu *Căsătoria* de Gogol.

Ca şi în prima noastră stagiune, cu un an înainte, a fost o deschidere de prestigiu artistic. Dar ea n-a trezit interesul publicului, într-o vreme de sălbatică teroare legionară, în atmosfera apăsătoare care se răsfrângea în mod fatal asupra vieţii artistice şi mai ales asupra teatrului.

În *Elisabeta şi Essex*, de A. Josset, interpretam pentru a treia oară rolul reginei Elisabeta a Angliei – după ce jucasem versiunea lui Schiller şi pe cea a lui Bruckner. Deşi susţinută de o distribuţie în care doi protagonişti de mare talent ai Naţionalului, G. Calboreanu şi A. PopMarţian, luptau alături de mine, acest spectacol a mişcat şi mai puţin indiferenţa publicului, care nu simţea nevoia să vadă o dramă trasă din paginile unei istorii străine, într-o epocă în care prezentul oferea alte drame, mult mai zguduitoare şi mai apropiate de noi. Sălile erau goale, deficitul teatrului se mărea tot mai mult şi nu mai ştiam cu ce împrumuturi să-l acoperim. Am înţeles că, dacă vrem să facem să trăiască această scenă, trebuie să dăm publicului un aliment mai uşor.

În cursul verii, câţiva actori de comedie de mare valoare organizaseră o trupă omogenă, care repurtase un categoric succes la o grădină de vară… Dar, odată cu venirea toamnei, ei căutau zadarnic o posibilitate de a-şi continua activitatea în sală. Înţelegerea s-a făcut repede, şi

întreaga trupă s-a încadrat, pentru restul stagiunii, la Teatrul Sărindar.

Astfel am ajuns la o colaborare cu compania lui Timică şi Birlic, cu care am pus în scenă o farsă, din categoria cea mai tipică a farsei: *Fritz şi Franz*, de Arnold şi Bach, spectacol care nu avea decât pretenţia de a face lumea să vadă, dar în care orice rolişor era jucat în cele mai bune condiţii. G. Timică şi Vasiliu-Birlic au susţinut cele două roluri principale, într-un ritm şi o forţă comică uluitoare, secundaţi de o distribuţie din care făceam şi eu parte, alături de Mişu Fotino, Silvia Dumitrescu, Mircea Şeptilici, Niculescu-Buzău, Romeo Lăzărescu, Angela Mateescu, Cella Marion. N-a fost deci de mirare că *Fritz şi Franz* s-a jucat vreo patru luni în şir.

Cu un succes tot atât de mare s-a jucat apoi, sub titlul *Gâştele*, o prelucrare a piësei lui Aristofan, *Adunarea femeilor*, făcută de fiul meu cu colaborarea lui Tudor Muşatescu pentru o serie de cuplete, şi a lui Vasile Vasilache pentru muzică. Ca în vechile lor producţii, Stroe colaborase cu Vasilache la textul muzicii şi lucrase cu Silvia Dumitrescu şi Nora Piacentini interpretarea cupletelor lor. Dar legile rasiale ne sileau să camuflăm această colaborare sub numele, camaradereşte împrumutat, al lui Nae Roman. Seria piesei a trebuit întreruptă, după patruzeci de spectacole cu săli pline, din cauza plecării interpreţilor într-un turneu cu *Fritz şi Franz*, contractat mai dinainte.

Am dat, în acest timp, ultima premieră a stagiunii, cu o piesă italiană de G. Giannini, *Eva în vitrină*, o comedie care încerca să soluţioneze problemele grave ale vieţii unor oameni cinstiţi, în regimul fascist, propovăduind doar optimismul şi energia necurmată.

Rolul Elisabetei de Rosa, mătuşa provincială care demonstrează că omul, dacă ştie să se ia la trântă cu viaţa,

izbuteşte să se descurce din cele mai grele situaţii, era, însă, bine construit şi l-am jucat cu plăcere. Am avut în jurul meu un ansamblu excelent, până la cele mai mici roluri. Mişu Fotino, R. Bulfinsky, Mihai Popescu, Tantzi Cocea, Ecaterina Niţulescu-şahi-an, Cr. Dutulescu, G. Măruţă, Ionel Ţăranu – iată nume care lămuresc succesul de care s-a bucurat această piesă, pusă în scenă cu un brio excepţional dem Sică Alexandrescu.

Stagiunea, începută în condiţii dezastruoase, sub ameninţarea falimentului, se sfârşea astfel neaşteptat de bine…

Am continuat să jucăm *Eva în vitrină* şi la începutul stagiunii 1941 – 1942, iar prima premieră a stagiunii a fost o comedie de Nicola Manzzari, cu fond satiric, *Oraşul fără avocaţi*. Am jucat la premieră un rol episodic, în cadrul unei distribuţii care cuprindea pe Radu Beligan, Nineta Guşti, Romald Bulfinsky, Iordănescu-Bruno, Marcel Enescu, Mircea Constantinescu, Cr. Duţulescu etc., fiecare dintre ei realizând un tip, chiar dintr-un rol mic. În special creaţia lui Beligan, în rolul Pillachera din această piesă, cred că va rămâne înscrisă în cariera lui, prin subtilitatea şi adevărul compoziţiei, făcută din nuanţe adânc umane şi de un umor amar, plin de semnificaţii.

Fără să fie un mare succes, piesa s-a menţinut totuşi pe afiş, destul timp ca să pot face un turneu cu *Eva în vitrină* şi să pot pregăti în linişte premiera următoare, cu piesa *Frumoasa aventură*. Vechea lucrare a lui Robert de Fiers, Caillavet şi Rey, jucată pe vremuri de Compania Bulandra, s-a bucurat şi ea de o distribuţie de prima mână. În regia lui Sică Alexandrescu, am jucat rolul simpatic al bătrânei doamne de Trévillac, având în jurul meu pe Tantzi Cocea şi Mihai Popescu (care a fost înlocuit de C. Lungeanu, atunci când Mihai a plecat să-şi continue studiile la Viena), pe Nelly Sterian, R. Bulfinsky,

Iordănescu-Bruno, G. Măruţă, Mircea Constantinescu, Cella Marion, Marcel Enescu, alături de care Viorica Petrescu, o elevă la care ţineam mult, îşi făcea debutul în teatru. Radu Beligan făcea o delicioasă creaţie în rolul sincerului şi naivului Valentin Le Barroyer, jucat la Paris de Victor Boucher. Rolul acesta a fost preluat apoi de Mar



În rolul Stareţei Melania din Egor Bulâciov şi alţii de

Maxim Gorki (1951)



În rolul Prostakova din Neisprăvitul de Fonvizin (1953).

ni Anghelescu, care l-a interpretat cu acelaşi succes, dăruindu-i umorul fin şi adânca omenie ce-i caracterizează jocul.

Felicita Colombo, de Giuseppe Adami – în care jucam rolul titular, împreună cu Tantzi Cocea, C. Lungeanu, Marcel Enescu, şi mai ales *Omul care zâmbeşte*, de Luigi Bonelli – în care jucau Radu Beligan, R. Bulfinsky, C. Lungeanu, Marcel Enescu şi Nineta Guşti, în regia lui Ion Şahighian – nu au avut parte de prea mult succes. Totuşi,

am încheiat cu faţa curată această a treia stagiune. O stagiune care se desfăşurase în atmosfera apăsătoare provocată de începutul criminalului război antisovietic, în care ţara fusese împinsă în 1941.

Prezenţa în repertoriul acestei stagiuni a unui număr relativ mare de piese italiene, care ar putea să pară curioasă, era un rezultat indirect al acestei atmosfere de război.

În adevăr, prima problemă care se ridica atunci când voiai să alegi o piesă era: ce va zice cenzura?

În toamna lui 1940, piesa *Elisabeta şi Essex* fusese aprobată cu foarte mare greutate, după discuţii interminabile, cenzorul găsind că ea vădeşte preocupări freudiene, acuzaţie extrem de gravă, fiindcă ne aflam în plină dictatură legionară iar Freud era evreu. De pe atunci începuse vânătoarea pentru a descoperi originea etnică a autorilor străini pe care îi anunţam. De cei englezi şi americani nu mai vorbim, erau proscrişi din capul locului. Ca să poată juca pe O'Neill, unele teatre şi-au adus aminte că e… irlandez, ceea ce rezolva totul, Irlanda fiind o ţară neutră!

Când am jucat piesa *Sextet*, care era scrisă de un autor austriac, Gregor Schmitt, fost secretar literar al teatrului lui Reinhardt, nu ştiu ce binevoitor a făcut după trei săptămâni de la premieră un denunţ că autorul e evreu, şi piesa a trebuit să fie scoasă de pe afiş în câteva zile, cu severe admonestări că am vrut să înşelăm autorităţile.

Aceeaşi luptă a fost cu *Fritz şi Franz*, unde cenzura a fost sesizată că unul din cei doi autori – nu mai ştiu dacă Arnold, sau Bach, sau dacă amândoi – ar fi evrei.

Din fericire nu exista nicio dovadă în acest sens, aşa că am putut susţine cu energie contrariul, salvând piesa şi în acest fel şi existenţa teatrului.

Iar când am anunţat *Romanţa*, de Robert de Fiers şi Francis de Croisset, am avut aceeaşi luptă. Una din cele câteva „gazete de teatru” săptămânale, care trăiau în special din articolele de reclamă plătite de teatre (nu de voie, ci de nevoie, căci altfel se pornea o adevărată campanie de articole menite să compromită spectacolul jucat, prin notiţe, aluzii, cronici destinate să-i scadă valoarea, dar al căror ton se schimba îndată ce plăteai!) – una din aceste gazete, fie din exces de zel antisemit, fie ca să pregătească un mic şantaj artistic-comercial, a lansat zvonul că Francis de Croisset, coautor al piesei, ar fi avut o bunică evreică. Văzând că acest lucru primejduieşte jucărea piesei, care speram că va fi un succes, am recurs şi noi la o stratagemă. Am anunţat cenzura că nu jucăm versiunea lui de Fiers şi Croisset, ci pe cea originală, după care şi-au făcut ei adaptarea, vechea piesă a lui Sheldon, care a fost… irlandez! Cum nimeni nu avea posibilitatea să ne controleze, am scăpat şi de data aceasta.

Aşadar englezi şi americani, zero. De autori ruşi sau sovietici nici nu se putea pomeni. *Livada cu vişini*, pe care doream de atâta timp s-o joc, rămânea doar un vis, chiar şi acum când aveam teatrul meu! Pentru a juca autori francezi, trebuiau să fie trecuţi prin ciurul cenzurii, care să constate că au strămoşi garantaţi arieni, ceea ce nu era întotdeauna posibil. Dacă nu era vorba de un autor. jucat la Paris sub ocupaţie, nu puteai oferi cenzurii nicio garanţie. Cât priveşte piesele germane, am avut cochetăria de a nu juca, în acele timpuri, nicio piesă germană. Am renunţat să joc chiar şi *Blana de biber* – pe care o înscrisesem în repertoriu şi o anunţasem încă de la deschiderea teatrului, în 1939.

Ce mai rămânea? Fireşte, rezervorul pieselor italiene, care aveau o serie de avantaje. Întâi, faptul că puteam lua cunoştinţă de ele, lucrările noi ale

dramaturgilor italieni sosind la Bucureşti prin intermediul revistei II *dramma*, rare publica regulat câte o piesă de teatru, şi prin intermediul regizorului Fernando de Cruciatti. În al doilea rindv faptul că în ce priveşte autorii italieni nu se punea problema originii rasiale, un autor jucat în Italia constilnind pentru autorităţi o garanţie suficientă. În sfârşit, producţia italiană de teatru din acei ani – ca şi cea cinematografică, în care se pregăteau primele filme neo-realiste – a constituit un rezervor de tendinţe învăluit protestatare împotriva ideologiei regimului fascist, tendinţe desigur indirecte şi foarte atenuate, dar totuşi existente, şi care făceau ca aceste piese să fie mai apropiate de sentimentele publicului nostru.

Aceste piese ofereau teme cu totul străine de cele pe (are autorii oficiali ai fascismului le preconizau: aşa-zisa glorificare a eroilor, ca în *Iuliu Cezar* de Corradini sau *Napoleon* de Forzano, jucate pe vremuri de Teatrul Naţional. Dimpotrivă, temele lor erau luate din viaţa de fiecare zi, aducând pe scenă, cât de cât, oameni simpli care se zbat sub apăsarea mizeriei, ca în pensiunea lui Lory, şi năzuiesc să scape din ea hrănindu-se cu o himeră, sau oameni care încearcă să învingă greutăţile vieţii prin energie şi optimism, ca Elisabeta din *Eva în vitrină*.

Am subliniat aceste lucruri spre a arăta câte dificultăţi întâmpinam, în acei ani întunecaţi, pentru alcătuirea unui repertoriu. Dificultăţi care au culminat atunci când am reluat comedia amară a lui George Mihail Zamfirescu, *Domnişoara Nastasia*, într-o vreme când năzuinţa spre mai bine a Nastasiei suna mai mult decât oricând ca un apel spre „altceva”…

Aceste greutăţi m-au făcut să primesc cu bucurie comedia originală pe care mi-a adus-o spre reprezentare Puiu Maximilian, *Secretara tatii*. Era o comedie muzicală,

cu un text uşor, nepretenţios, dar optimist, cu o muzică foarte inspirată, de Nicolae Kirculescu, care a reuşit să scrie aproape numai bucăţi de succes. *Violete pentru fete* se mai cântă şi azi, după cum populare au fost şi cântecul cu substrat critic *Bani, bani*! şi multe altele. Am socotit că niciun gen nu merită dispreţul suveran al ideilor preconcepute şi că, în definitiv, o comedie muzicală bună, scrisă de autori români, trebuie să-şi afle şi ea debuşeu.

Am prelungit deci stagiunea pe timpul verii şi am jucat această lucrare, care a ţinut afişul aproape şase luni. Am căutat însă ca şi acest spectacol uşor să fie prezentat în condiţii optime de interpretare. De aceea am făcut apel la V. Maximilian să-şi dea concursul pentru piesa fiului său, secondat de Constantin Lungeanu, Al. Giugaru, Florica Demion, Virginica Popescu, Iordănescu-Bruno, Marcel Enescu, Florica Sterescu, Viorica Petrescu, Romulus Neacşu etc. În regia lui Puiu Maximilian, nu numai autor dar şi priceput regizor de comedie, ei au asigurat piesei o interpretare ireproşabilă, care a explicat în bună parte succesul spectacolului.

Colaborarea cu V. Maximilian, care a început incidental cu *Secretara tatii*, s-a statornicit mai apoi şi a durat trei stagiuni, din 1942 până în 1945.

Am găsit în ştiinţa şi în dragostea de teatru a lui Maximilian, în probitatea şi conştiinţa sa profesională, în prietenia şi înţelepciunea sa, cea mai preţioasă colaborare, nu numai ca partener dar şi ca sfătuitor în problemele conducerii unui teatru, în care el aducea îndelungata sa experienţă din atâtea formaţii la ale căror destine prezidase în cursul bogatei sale cariere.

Ca partener, am simţit cea mai reală satisfacţie să joc cu acest artist adevărat, cu care jocul meu se contopea într-o înţelegere perfectă, fără căutarea „cârligelor” personale, ce umbresc de atâtea ori jocul actorilor comici.

Iar ca regizor el ştia să valorifice fiecare intenţie, cu un respect total faţă de text şi de public.

Din nefericire, n-am putut să consacru forţele noastre unui repertoriu la nivelul la care am fi putut şi am fi dorit amândoi să ne situăm. Motivele le-am arătat. Am jucat totuşi împreună câteva piese italiene de bună calitate şi am reluat cu el două succese ale sale din Compania Bulandra, *Băiatul* de Jacques Deval şi *Nevestele farmacistului* (*Bourrachon*) de Laurent Docillet. Dar mai ales am avut bucuria să înscriu la activul teatrului, cu colaborarea sa, două spectacole de mare valoare: *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw şi *Domnişoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu.

La începutul stagiunii 1942 – 1943, când a început colaborarea cu V. Maximilian, am hotărât ca, pe lângă echipa noastră, în care mai aveam aportul lui Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno, Ion Gheorghiu, Florica Sterescu, Cella Marion, care au jucat în *Puşlamaua*, să formăm şi o a doua echipă, care să permită plecarea unei piese în turneu în timp ce cealaltă trupă juca la Bucureşti.

Această echipă se bizuia pe aportul unui cvartet de tineri: Radu Beligan, Nineta Guşti, Nora Piacentini, Mircea Şeptilici, care aveau să-şi formeze în stagiunea următoare, împreună cu Marcel Anghelescu, propria lor trupă. Teatrul din Sărindar era astfel o pepinieră de... viitori directori de teatru.

Cvartetul s-a transformat la deschiderea stagiunii în cvintet, prin aportul lui Clody Bertola în piesa *Domnişoara de ciocolată* de Paul Gavault, şi a devenit mai târziu un sextet în piesa... Sext*et, pr*in prezenţa lui Marcel Enescu şi a Cellei Marion. Amândouă piesele au mers destul de bine, şi seria celei din urmă a fost întreruptă doar prin intempestiva ei scoatere de pe afiş de către cenzură.

Spre sfârşitul stagiunii cele două echipe s-au

contopit, în parte, în distribuţia piesei *Fiorii primăverii* de Carlo Veneziani, în care Maximilian, Al. Giugaru şi cu mine am jucat împreună cu Nora Piacentini, Mircea Şeptilici, Clody Bertola, Virgil Vasilescu, Titu Vedea, precum şi elevele inele Aura Rădulescu şi Getta Cibolini, în regia lui V. Maximilian.

La sfârşitul stagiunii, încurajată de precedentul cu *Secretara tatii*, al cărei succes ne îngăduise să facem o „stagiune de vară” în sală, am încercat acelaşi lucru cu piesa *N-o fi adevărat, dar eu tot cred*, a unuia din componenţii unui celebru trio italian de actori-autori, Peppino de Filippo, fratele lui Eduardo. Dar ceea ce reuşise să facă o comedie muzicală nu s-a putut realiza cu un spectacol în proză, şi piesa a mers atât de slab, încât a trebuit să întrerupem spectacolele.

Le-am reluat la deschiderea stagiunii de toamnă, până la pregătirea unei alte premiere. Câţiva elevi ai mei, printre care Virgil Popovici, Tamara Vasilache, Lucica Georgescu, îşi făceau primii paşi pe scenă în acest spectacol.

În general, toată această stagiune nu merita decât calificativul de satisfăcător, şi aceasta cu indulgentă. Nu au fost nici „căderi”, nici „lovituri”, cum se spunea în limbaj teatral comercial. Dar nici piese de care să mă bucur că le-am jucat pentru valoarea lor. Ceva călduţ şi fără importanţă, fără vreo reală satisfacţie artistică. Se răsfrângea în atitudinea noastră, searbădă şi dezorientată, atmosfera tot mai apăsătoare provocată de urmările funeste ale războiului antisovietic, în care fusese târâtă ţara.

Prima piesa nouă, cu care de fapt se inaugura stagiunea 1943 – 1944 a fost *Băiatul*, de Jacques Deval, un vechi succes al lui Maximilian din timpul Companiei Bulandra. Piesa a plăcut şi acum, dar rolul titular era jucat

departe de nivelul la care îl ridicase Al. Finţi, care la Teatrul Bulandra făcuse din el o creaţie emoţionantă, punându-şi în valoare toate calităţile sale de inteligenţă, sensibilitate şi vibraţie interioară.

Am jucat rolul doamnei Lebarmecide în condiţii dramatice. În adevăr, în ajunul premierei, urcând câteva trepte de la scenă, am făcut un pas greşit şi am căzut. Am simţit o durere îngrozitoare, şi glezna mi s-a umflat şi s-a învineţit. Doctorul a opinat pentru repaus complet şi o radio* grafie, spre a se vedea dacă e vorba numai de o luxaţie sau dacă e o fractură. A doua zi era însă premiera. Puteam să mă mai gândesc la altceva? Am mers înainte chinuită de dureri îngrozitoare. Abia a treia zi de la accident am făcut o radiografie, care a constatat o fractură maleolară. Profesorul Alexandru Rădulescu, auzind că am jucat trei spectacole cu piciorul fracturat, mi-a spus:

— Dumneavoastră, actorii, parcă sunteţi făcuţi să contraziceţi pe medici! Cum ai fost în stare?

A4 i-a pus piciorul în ghips şi totuşi, aşa, târând un butuc de piatră şi modificând punerea în scenă spre a nu fi silită să mă mişc aproape de loc, am mai jucat două seri, până ce am putut ti înlocuită în rol.

De altfel, am mai avut în cariera mea – ca mulţi actori

— Prilejul de a juca în asemenea condiţii grele.

În 1946 am jucat în reprezentaţie la Teatrul Ateneului, împreună cu Pula Ionescu şi G. Demetru, frumoasa piesă *Dragoste, carte de aur* de Alexei Tolstoi – în care interpretam rolul împărătesei Ecaterina a Rusiei. În ajunul premierei, întorcându-rmă acasă de la repetiţia generală, am avut un accident de maşină. Stăteam lângă şofer, şi uşa s-a deschis în mers, la un viraj. Mi-am pierdut echilibrul şi am căzut din maşină. Aş fi putut rămâne moartă pe loc, dar, din fericire, maşina mergea încet şi era foarte joasă, aşa că în rostogolire m-am ales doar cu o

plagă adâncă sub genunchi, însă fără vreo fractură.

Dusă imediat, noaptea, la spital, mi s-a cusut rana şi am fost aşternută pe injecţii masive de penicilină, spre a evita o infecţie. Dar a doua zi era premieră şi, în ciuda ordinelor doctorului, am refuzat să amân spectacolul, ca să nu-mi încurc camarazii. M-am dus de la spital ia teatru şi am jucat, cu injecţii de penicilină şi de novocaină spre a evita durerea şi infecţia. Am jucat aşa trei spectacole, până ce Nelly. Sterian a putut intra în locul meu. Cu mulţi ani înainte voisem să joc acest rol la Teatrul Naţional, dar fără să reuşesc a convinge pe cei în drept să joace piesa... Şi acum, amprejurările mă împiedicau să mă bucur de el!...

Mai recent, în timpul reprezentaţiilor cu *Citadela sfărâmată*, am refuzat de mai multei ori să las ca spectacolul să fie suspendat, fie atunci când mi-am fracturat un deget

— Şi am preferat să joc cu mâna în ghips, ascunzând-o sub un voal – fie atunci când inima mă necăjea şi doctorii cereau repausuri de câte şapte zile cel puţin. Căci mi-am făcut un punct de onoare ca, orice ar fi, un spectacol să nu se suspende din cauza mea.

Stagiunea 1943 – 44 a fost cea mai bună stagiune pe care teatrul a avut-o, de la înfiinţarea sa. Am acoperit-o pe toată, din toamnă şi până în aprilie, numai cu trei piese: *Băiatul*, *Romanţa* şi *Domnişoara Nastasia*, iar calitatea spectacolelor a fost în continuă creştere.

În această stagiune, pentru prima oară, am dat teatrului numele de „Teatrul Maria Filotti”. În stagiunea precedentă. adăugasem sub titulatura de „Teatrul din Sărindar” menţiunea „Teatrul Mană Filotti” în loc de cea de până atunci: „Direcţia artistică Maria Filotti”. Tot aşa, la Paris „Théâtre de VAthénée” purta menţiunea „Théâtre Louis Jouvet” iar „Théâtre Montparnasse” pe cea de „Théâtre Gaston Baty”, pentru a marca deosebirea dintre

numele sălii de teatru, ce servea publicului drept orièntare în spaţiu, şi numele celui care, prin munca sa, dădea viaţă formaţiei teatrale vremelnic adăpostite în acea sală. Dacă am schimbat acest lucru ulterior, adoptând denumirea de „Teatrul Maria Filotti”, a fost fiindcă am constatat că publicul nu mai simţea nevoia orientării în spaţiu, nu mai spunea „mă duc la Teatrul din Sărindar”, ci spunea y, mă duc la teatru la Filotti”. Am ratificat deci pur şi simplu acest plebiscit al publicului.

După succesul cu *Băiatul*, urma să plecăm în turneu cu această piesă. Am programat deci un spectacol în care nici Maximilian, nici eu să nu jucăm şi care să ţină afişul teatrului în timpul turneului nostru.

Făcusem în acest scop un contract cu Tantzi Cotea pentru o piesă şi i-am propus să joace rolul Rittei din *Romanţa*, ceea ce a acceptat cu entuziasm. Astfel, aducând pe scenă după aproape douăzeci de ani – sub egida mea, dar cu o interpretă din altă generaţie – rolul de care se lega amintirea unuia din cele mai, mari succese ale carierei mele, am avut impresia că fac, în modul cel mai clar. gestul simbolic de a trece celor ce mă urmează moştenirea experienţei mele, de a-i încuraja şi sprijini în afirmarea darurilor lor.

În adevăr, rolul din *Romanţa* a constituit şi pentru Tantzi Cocea o afirmare definitivă. În rolul pastorului Tom – de care se lega amintirea lui Tony Bulandra, smuls dintre noi cu puţină vreme înainte – G. Demetru a făcut o frumoasă creaţie, plină de sensibilitate şi omenesc – în care Constantin Lungeanu i-a urmat, cu un succes egal – iar Bulfinsky a fost impresionant în rolul lui pochard. Văzând această nouă distribuţie, în care Ana Barcan debuta în rolul pe care Maria Mohor îl jucase cu mine iar alţi doi elevi ai mei, Viorica Petrescu şi Virgil Popovici, erau cei doi nepoţi ai pastorului, aveam în adevăr impresia

că „se schimbă garda”. Strunită de mâna sigură a lui Sică Alexandrescu, în decoruri şi costume pline de detalii evocatoare ale epocii, cu muzica de scenă aranjată de compozitorul Paul Constantinescu, *Romanţa* a fost şi de astă dată, dincolo de conţinutul ei minor, un *spectacol* frumos şi de mare succes.

La începutul lunii martie 1944, deşi se juca cu acelaşi, succes ca şi în prima zi, *Romanţa* a trebuit să plece în turneul ale cărui date erau angajate mai de mult, şi am dat premiera *Domnişoarei Nastasia*, care era gata pregătită, dar pe care succesul *Romanţei* ne obligase de mai multe ori s-o amânăm.

Domnişoara Nastasia constituia pentru noi o mare satisfacţie morală. După atâtea greutăţi, două succese ne îngăduiau în sfârşit să ne odihnim gândurile şi dorurile de artă în două spectacole cu piese de necontestată valoare. Pregătisem pentru aceasta la sugestia lui Maximilian – *Domnişoara Nastasia* şi puneam în studiu *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw, pe care doream de mult s-o joc. Dovadă evidentă că numai greutăţile financiare împiedicam teatrul de a se menţine permanent la nivelul înalt pe care l-aş fi dorit.

Caietul care a apărut cu ocazia premierei piesei lui G.M. Zamfirescu – cu mai multe articole consacrate piesei şi. autorului – avea în fruntea sa următoarea însemnare:

„Este al cincilea an de când Maria Filotti conduce acest teatru. În vremuri când teatrul rom-înesc vede atâtea înjghebări efemere şi atâtea eforturi irosite fără a doua zi, cinci ani de viaţă reprezintă pentru un teatru un majorat şi o biruinţă.

Teatrul Maria Filotti a ţinut să o sărbătorească printr-un omagiu adus unei capodopere a literaturii dramatice originale, readusă pe scenă, după doisprezece arii, în condiţii alese.

Şi fiindcă sunt cinci ani de când aceste «Caiete» au rupt cu drumul obişnuit al programelor-reclamă şi s-au silit să dea spectatorului o orientare asupra piesei, autorilor şi interpreţilor – închinăm acest număr amintirii lui George Mihail Zamfirescu...”

Domnişoara Nastasia s-a jucat în regia lui V. Maximilian şi în decoruri de Traian Cornescu, cu Maximilian – care şi-a reluat cu aceeaşi duioasă şi adâncă omenie creaţia din rolul lui Ion Sorcovă – Nicolae Sireteanu în Vulpaşin, Eliza Petrăchescu în Nastasia, Raluca Zamfirescu, răscolitor de mişcătoare în Luca Lacrimă, elevul meu Romulus Neacşu în Luca şi un ansamblu foarte omogen în care alţi câţiva elevi ai mei aveau prilejul de a lua contact cu scena.

A fost un covârşitor succes, succes pentru spectacol, dar mai ales pentru cei trei interpreţi principali: Maximilian, Sireteanu şi Eliza Petrăchescu, remarcabilă întrupare a Nastasiei, rolul în care, pe vremuri, Sorana Ţopa făcuse o creaţie admirabilă. Dar abia la o lună de la premieră, sălbaticele bombardamente din aprilie 1944 au întrerupt toată activitatea teatrală a Bucureştiului. Şi Teatrul Maria Filotti suferise de pe urma lor, o bombă căzută în curte producând stricăciuni la instalaţiile de apă şi canalizare. Actorii înspăimântaţi plecaseră din Bucureşti, turneul cu *Romanţa* se întrerupsese în plin succes. Muzele tăceau. Simţeam că se apropie clipe hotărâtoare pentru ţară.

Peste vară am făcut reparaţii teatrului şi aşteptam să reluăm în toamnă spectacolele cu *Nastasia* şi să jucăm *Doamna Warren*, când, în seara de 23 August, în comuna din apropierea Bucureştiului unde mă aflam, am ascultat la radio, plină de bucurie, vestea marelui eveniment care avea să schimbe cursul istoriei în ţara noastră. Mi se părea că totul e deodată luminos, ca după un vis urât, şi

aşteptam cu nerăbdare să treacă ceasurile până à două zi, să alerg la Bucureşti, să-mi caut colegii, şi împreună să pornim la o muncă nouă, într-o ţară nouă, liberă, ceră.

sufla uşurată, liniştită, după toate spaimele ce-o bântuiau de-atâţia ani… În euforia evenimentelor mi se părea că au dispărut dintr-odată toate greutăţile, parcă războiul s-ar fi sfârşit… Dar chiar a doua zi aveam să înţeleg, zguduită de durere, câte ceasuri grele mai aveam de înfruntat.

Căci furia oarbă cu care aviaţia nazistă s-a năpustit în zilele următoare asupra Bucureştiului n-a cruţat nici teatrele. În acelaşi bombardament care distrugea Teatrul Naţional, Teatrul Maria Filotti a fost şi el lovit în plin. Şi când am privit cele două ruine, atât de aproape una de alta, am plâns de două ori, pentru casa de artă în care crescusem şi muncisem treizeci de ani, şi pentru această sală micuţă, care era casa mea artistică de acum şi în care bombele îngropau atâtea visuri.

Toate instalaţiile scenei şi sălii erau distruse de furia incendiului; cortina, scaunele, duşumeaua nu mai erau decât grămezi de lemne arse, toate decorurile şi mobilele erau scrum. O grămadă de moloz, bârne şi fiare îndoite zăceau amestecate, în dimineaţa de 27 august, între zidurile fumegânde de pe care şi tencuiala căzuse, şi care vegheau triste deasupra maldărului de ruine calcinate „ce reprezenta urmele unei activităţi pătimaşe de atâţia ani.

Dar viaţa mă obişnuise cu loviturile ei. Ştiam că niciodată nu mi-a fost dat să realizez ceva fără muncă îndârjită şi lacrimi amare. Şi în atmosfera ce domnea în juru-mi, de febrilă întrecere pentru a vindeca rănile pe care războiul le lăsase pe trupul ţării, nu înţelegeam să stau cu mâinile încrucişate.

Făcând multiple împrumuturi, cu o muncă de zi şi de noapte, cu o nesecată risipă de energie a mea şi a fiului

meu, în numai patru luni am ridicat din nou teatrul din cenuşa în care se prefăcuse atâta muncă, atâtea nădejdi şi atâtea succese. Am profitat de prilejul că reconstruiam totul din nou, ca să-i aduc. O serie de îmbunătăţiri substanţiale: o scenă mai înaltă, cu posibilităţi de manevrare a decorurilor la pod şi cu fundal fix, o magazie de decoruri mai mare, o nouă instalaţie de electricitate, perfecţionată, revizuirea încălzirii, trape la scenă, o pantă mai bună în sală, reflectoare etc. Sfaturile experte ale lui

Traian Cornescu şi ale meşterilor Naţionalului – Popa pentru electrica şi Lazăr pentru instalaţiile scenei – îmi fuseseră de mare ajutor. 4

Şi astfel, înainte de anul nou 1945, la patru luni după ziua tragică în care pe acolo nu mai erau decât ruine, Teatrul Maria Filotti îşi deschidea porţile pentru a şasea stagiune. Firul activităţii întreruptă la 4 aprilie se înnoda iarăşi în faţa spectatorului, în haină nouă.

„Doamnelor şi domnilor; spectacolul continuă”…

Am reluat *Domnişoara Nastasia* – căreia a trebuit să-i facem din nou decorurile, arse în incendiul teatrului» cu o altă distribuţie. Irina Răchiţeanu era de astă dată Nastasia, alături de un alt excelent elev al meu, Aurel Rogalschi, în Vulpaşin. Şi era o bucurie să văd alături de Maximilian pe aceşti doi artişti tineri, ce mergeau atât de sigur către deplina maturitate a talentului lor.

Pe Irina Răchiţeanu am avut-o ca parteneră, creând o impresionantă Vivie, în premiera care a urmat imediat după aceea: *Profesiunea doamnei Warren* de G.B. Shaw. Maximilian în Pastor, Storin în Crofts, Soreanu în Praed, dădeau capodoperei lui Shaw o magistrală interpretare, în regia lui Victor Ion Popa.

Mai ales reîntâlnirea, în spectacolul acesta, cu Storin, vechiul meu coleg de Conservator, marele meu camarad din teatru – cu care nu mai jucasem din 1924, de

la *Maria Stuart* – şi admirabilul om şi prieten de totdeauna, mi-a prilejuit o bucurie deosebită. Îmi aduceam aminte de ziua aceea când, cu aproape patruzeci de ani înainte, ieşind amândoi de la producţia absolvenţilor Conservatorului, îşi exteriorizase entuziasmul tineresc în cel mai neaşteptat chip: mă apucase ca pe un fulg şi mă cocoţase, dintr-o aruncătură, pe craca unui pom din curtea Conservatorului, unde rămăsesem agăţată, uluită, amuzată, dar şi puţin cam încurcată de problema coborârii…

Pentru mine rolul doamnei Warren constituie una din amintirile artistice cele mai scumpe, căci – aşa cum am mai spus – în cei zece ani de existenţă a Teatrului Maria Filotti am avut prea puţine ocazii să-mi aleg roluri după dorinţa mea, fără obligaţia dureroasă de a cântări ce rezultat poate avea, fără a mă întreba dacă un impuls de *a* mă manifesta personal, de a realiza un rol care mi-e drag, nu riscă să pericliteze existenţa teatrului. De astă dată, deşi eram într-un moment critic şi încărcată de datorii – sau poate tocmai. de aceea – am socotit că după atâtea sacrificii puteam să accept şi riscul unui succes de public relativ, pentru satisfacţia unui succes moral real.

Voisem să joc rolul cu mulţi ani înainte. Am încă în sertare corespondenţa dusă cu traducătorii francezi ai lui Shaw, soţii Hamon, cărora le cerusem să-mi obţină de la autor dreptul de a juca piesa şi care mă întrebau ce rol vreau să joc – al doamnei Warren sau al lui Vivie? (Era în 1927!) Dar Teatrul Naţional refuzase să pună în scenă această lucrare, socotind că nu va fi înţeleasă şi apreciată de publicul nostru. Câţiva ani mai târziu, admirabil jucată de Lucia Sturdza Bulandra şi de excelenţii săi camarazi din Compania Bulandra, ea cunoscuse un succes categoric, care-mi dădea dreptate!

Bucuriile mult aşteptate sunt cele mai preţioase.

Poate de aceea rolul doamnei Warren mi-a rămas în suflet, ca o răscumpărare a multor renunţări şi decepţii pe care mi le-a impus activitatea a ceea ce se chema că este „teatrul meu”.

Spectacolul a fost extrem de bine apreciat. El totuşi n-a repurtat răsunătoru succes de public de care am fi avut nevoie în acel moment, spre a susţine o stagiune începută târziu şi grevată de nenumărate sarcini. Nici piesele următoare – deşi se bucurau de un ansamblu excelent – din care făceau parte, în afară de Maximilian şi de mine, Mişu Fotino, Irina Răchiţeanu, Sandina Stan, Raluca Zamfirescu, Aurel Rogalski – nu au reuşit să rezolve problemele teatrului. Erau două comedii oneste şi minore, *25 de ani de fericire* şi *Nevestele farmacistului* (*Bourrachon*) cu care scontasem un succes mai important, mai ales că cea din urmă fusese jucată pe vremuri, cu un frumos succes, tot de Maximilian, la Teatrul Bulandra. Rezultate tot atât de relative a avut şi o duioasă comedie de Leonide Moguy, *Piciul*, jucată în timpul verii, 4 cu Timică în rolul principal.

Era evident că, în faţa atâtor dificultăţi, se punea însăşi problema existenţei teatrului, în preajma deschiderii stagiunii 1945 – 46, cea de a şaptea stagiune a sa!

Trebuie să fac aci o paranteză şi să relev unele aspecte pe care le-a avut teatrul particular din ţara noastră.

Primele trupe particulare de la noi, începând cu Millo şi Pascaly, au luat naştere în jurul personalităţii unui actor sau a unui grup de actori proeminenţi, şi au trăit datorită numai girului valorii lor, capabilă să atragă publicul. Munca acestor actori protagonişti, dragostea publicului pentru ei, prestigiul lor artistic, constituiau „capitalul” înjghebării respective, care nu dăinuia decât în măsura în care acest capital moral-artistic putea fi valorificat.

Acest lucru a continuat să fie valabil de pe vremea lui

Pascaly şi până la compania lui Vasiliu-Birlic. Aşa a fost în primul rând compania lui Davila, aşa au fost apoi companiile Marioarei Voiculescu – înainte şi după primul război mondial – sau Compania Excelsior, în care erau asociaţi o serie de actori proeminenţi. Aşa a fost, timp de peste două decenii, compania soţilor Bulandra, cu asociaţii de mai târziu: Manolescu, Maximilian, Storin etc. La fel şi trupele formate în diferite perioade de Ion Manolescu, Mişu Fotino şi mulţi alţii.

Evoluţia social-economică dintre cele două războaie a dat însă naştere, alături de acest gen de trupe, şi unui cu totul altfel de teatru particular, generat de interese exclusiv comerciale. Pe măsură ce populaţia capitalei se mărea şi apăreau noi contingente de burghezi proaspăt îmbogăţiţi, unii „oameni de afaceri” şi-au zis că dorinţa de distracţie a acestor spectatori needucaţi putea fi lesne speculată ca o sursă de câştig uşor.

Ei au părăsit vechile lor „branşe” de activitate comercială şi au trecut la exploatarea artei dramatice, acaparând cele mai bune din puţinele săli de teatru bucureştene. Având astfel la îndemână mijlocul esenţial şi necesar al activităţii actoriceşti, ei au putut sili pe actori să devină angajaţii lor, fiindcă altfel nu ar mai fi avut unde activa. Iar pe măsură ce au crescut mijloacele de care dispuneau, ei au început să momească şi pe actorii de vază ai altor companii particulare ssiu ai primei noastre scene.

Bineînţeles că în aceste teatre, conduse de oameni total străini de artă, piese şi actori erau aleşi şi utilizaţi numai după criteriul comercializării lor, pur şi simplu ca o marfă. Artiştii nu mai aveau niciun cuvânt în alegerea pieselor. Antreprenorii îşi stabileau repertoriul numai în funcţie de probabilitatea succesului de public. Şi fiindcă publicul căruia se adresau era lipsit de educaţie artistică, de gust şi de discernământ, calitatea repertoriului a mers

scăzând, din ce în ce mai jos.

Nu mai erau „trupe” actoriceşti, erau „întreprinderi” teatrale, guvernate de toate regulile exploatării capitaliste. Şi la un moment dat, ele au ajuns să-şi mărturisească acest caracter, devenind societăţi anonime. De aci încolo, mijloacele „liberei concurenţe” n-au mai cunoscut nicio oprelişte. Păţania mea cu *Scita* – de care am pomenit mai înainte – mi-a dat ocazia să le gust şi să le apreciez personal. Dar deosebit de pilduitoare pentru acest aspect de teatru particular sunt peripeţiile celei mai stabile şi mai importante dintre companiile întemeiate de adevăraţi artişti – compania soţilor Bulandra şi a asociaţilor lor. Când a pierdut contractul de închiriere al sălii Comedia, asociaţia Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin a trebuit să rişte totul pentru construirea unei săli noi, spre a avea unde să-şi continue activitatea. Iar atunci când a trecut printr-o situaţie financiară critică, asociaţii n-au mai avut altă soluţie decât să încadreze şi teatrul lor în acel adevărat trust teatral care era *Scita*, devenind pentru un timp angajaţii, comanditarilor acestei „societăţi anonime” – simpli negustori de teatru fără nicio contingenţă cu arta – care puteau exploata pe toţi oamenii de teatru angajaţi de ei, numai fiindcă ajunseseră să posede aproape toate sălile din Bucureşti.

Dar şi în această epocă tristă a teatrului românesc au continuat să existe trupe ce aparţineau celuilalt gen de teatru particular şi a căror tradiţie cobora de la companiile lui Pascaly, a lui Davila sau a soţilor Bulandra. În ele elementul. motor era dorinţa de afirmare artistică;

liberă, după propriile sale criterii, a unui artist, sau grup de artişti, care simţeau nevoia de a-şi valorifica, în rolurile dorite de ei, adeziunea pe care ştiau că o pot obţine de la publicul ce-i îndrăgise. Apărând într-o atmosferă infectată de teatrul comercial, aceste trupe

constituiau un fel de reacţiune faţă de el. Cred că şi Teatrul din Sărindar

— Mai apoi, >Maria Filotti” – s-a înscris pe această linie. Iar ea a fost continuată şi în timpurile mai recente, câtă vreme a existat teatrul particular. De câte ori actorii tineri au simţit că pot duce pe umerii lor răspunderea unei trupe, adică atunci când şi-au dat seama că publicul vine la teatru *pentru ei*, pentru calităţile lor, şi când au dorit – pe baza acestui fapt – să joace un repertoriu care să le dea sentimentul că aceste calităţi sunt valorificate în chipul cel mai adecvat, atunci ei şi-au făcut propriile lor trupe; e cazul Companiei Birlic, al formaţiei Radu Beligan-Marcel Anghelescu-Nora Piacentini, al Teatrului Nostrucu asociaţiile Dina Coceatantzi Cocea Fory Etterle – cazul Teatrului Mic, condus de Eugenia Zaharia cu George Calboreanu etc. Peste tot capitalul era mai ales munca şi prestigiul actorilor, care dădeau trupei nu numai girul lor moral, dar îi dădeau şi energia lor, jucând adesea zi de zi, câte zece spectacole pe săptămână. În schimb, se mângâiau cu iluzia că-şi pot alege rolurile în toată libertatea!… Dar e suficient să cercetezi repertoriile acestor trupe, spre a constata cât de relativă era această libertate, legată de tot felul de circumstanţe, care o limitau la „a alege ceea ce vrei *să* joci din ceea ce poţi *să* joci”.

În teatrul pe care l-am condus, am avut şi eu aceeaşi soartă, căci n-am avut decât rareori plăcerea de a putea juca ceea ce doream. Numai câteva piese – am mai spus-o

— Mi-au dat această satisfacţie: *Calul năzdrăvan*, *Chiriţa*, *Eva în vitrină*, *Profesiunea doamnei Warren*, *Bani turbaţi*, *Mamouret*, *Filoména Mărturano*. Am preferat totuşi, cu orice riscuri, măcar această semilibertate şi am rezistat încercărilor pe care diferiţi antreprenori de teatru le-au făcut spre a ajunge să controleze şi această scenă, pe

Calea «ocolită a „finanţării”, atunci când – după

vreun insucces – treceam. printr-un moment greu.

Asemenea încercări s-au produs, bineînţeles, şi în acea vară 1945, când situaţia noastră era evident precară. Am primit» atunci insistente propuneri de ajutor material de la diferiţi capitalişti care doreau să intre ca aşa-zişi» asociaţi cu mine la conducerea teatrului. Dar ştiam unde duce această portiţă deschisă criteriului pur comercial, şi am refuzat şi de astă dată.

Fiindcă se cerea totuşi ceva nou, o formulă care să dea tin alt elan teatrului, m-am gândit că singura asociaţie de dorit este aceea a cât mai multor forte artistice, cât mai valoroase. Şi iată de ce, la începutul stagiunii 1945 – 46, am realizat, cu câţiva camarazi mai tineri, o asociaţie care a luat conducerea teatrului: Asociaţia Maria Filotti-Marietta Deculescu-Elvira Godeanu-A. Pop-Martian. Propusesem să vină alături de noi şi lui Timică, Silviei Dumitrescu şi prietenului Calboreanu – care părăsise efemera sa asociaţie cu Eugenia Zaharia la conducerea Teatrului Mic – dar ei au preferat să ne dea concursul numai în unele reprezentaţii.

Ca în toate împrejurările importante din scurta istorie a teatrului meu, am vrut să leg acest moment de o piesă originală. Ca şi la inaugurarea teatrului, la împlinirea a cinci ani de existentă sau la inaugurarea sălii reconstruite, debutul noii asociaţii s-a făcut cu o piesă românească. Am ales *Ion al Vădanei*, comedia lui Nicolae Kiriţescu, în care Pop-Marţian făcuse la Naţional o frumoasă creaţie şi în care eu însămi mai jucasem, cu şapte ani înainte, într-un turneu. De astă dată am jucat alt rol decât atunci, într-un ansamblu cum cred că nu mai avusese piesa, cu Pop-Marţian, Timică, Silvia Dumitrescu… Ne dădea concursul şi Costache Antoniu, acest mare artist, în care vibrează toate coardele omeniei, şi care, împletind umorul, duioşia şi convingerea, ridica rolul paznicului

Vasile la importanţa unui simbol. În decorurile lui Norris şi regia autorului, piesa a constituit un succes de bun augur pentru noua înjghebare.

Sensul reluării lui *Ion al Vădanei* era subliniat în articolul semnat de Ion Pas, în Caietele noastre, ce situa piesa „pe linia lucrărilor cu tâlc social, care îndeplinesc şi o funcţie utilă de corijare a moravurilor. Dar pentru aceste motive era, poate, în ordinea logică a lucrurilor ca autorul şi scrierile sale să aibă un regim de persecuţie atunci când intoleranţa şi absurdul se înscăunau puternic în nefericita viaţă politică a României…

Un motiv mai mult ca opera să-şi reia cariera, astăzi, în orânduirea nouă, democratică, liberă, când publicul va putea să-şi dea seama de curajul, dovedit în împrejurări grele, al autorului, şi să preţuiască lucrarea pentru meritele ei teatraliceşti şi pentru coroziva ei semnificaţie”.

Aruncând acum o privire retrospectivă asupra repertoriului jucat în primii ani de după 23 August de toate teatrele particulare, pot să-mi dau seama câtă confuzie şi dezorientare dovedeau fluctuaţiile noastre în alegerea pieselor. Era evident că toţi doream să facem o cotitură în repertoriu, pentru a-l face să corespundă noilor condiţii, dar toate eforturile de a ne angaja pe un drum nou erau limitate de lipsa noastră de perspectivă din acea vreme şi mai ales de obişnuinţa vechii concepţii despre teatru, care constituise atmosfera atâtor ani şi pe care acum o duceam în cârcă ca pe un mort. Lupta între vechi şi nou începuse în conştiinţa oamenilor de teatru, dar clarificările se realizau cu preţul unor mari eforturi, treptat, cu salturi, întoarceri şi contradicţii, care astăzi îmi par absurde dar pot fi înţelese. Zvârcolirile acestea inconştiente se oglindeau perfect în alegerea repertoriului şi în confuziile care îl stăpâneau.

Astfel, dacă *Ion al Vădanei* se încadra oarecum în

orientarea către un nou conţinut, ce abia începea să se simtă în activitatea noastră teatrală, piesa următoare rămânea încă puternic tributară vechiului repertoriu, din care de altfel era culeasă. Căci *Păpuşile*, de Pierre Wolff, era un vechi succes al Teatrului Naţional – reluat în repetate rânduri – şi căruia noi n-am putut decât să-i dăm o patină nouă, printr-o grijă deosebită pentru prezentarea spectacolului. Spiritul de artist exigent şi de gospodar priceput al lui Pop-Marţian colabora la această pregătire cu tot entuziasmul şi energia sa.

Piesă de serie, dar făcută cu dibăcie, ca să dea impresia unor subtilităţi psihologice, *Păpuşile* a reuşit să mişte totuşi publicul de atunci, mai ales graţie interpretării. Marietta Deculescu – cuceritoare apariţie, plină de feminitate – a realizat o subtilă compoziţie în felul cum marca treptata adâncire sufletească şi evoluţia eroinei, Ea era înconjurată de o strălucită distribuţie, în frunte cu G. Calboreanu, N. * Soreanu, A. Pop-Marţian, C. Bărbulescu, în regia lui Victor Bumbeşti. Datorită exclusiv acestei interpretări, piesa a avut un succes cum cred că niciodată n-a avut un teatru particular. Erau atât de mari cererile de bilete încât, pe lângă matineurile de joi, sâmbătă şi duminică pe care le dădeau atunci teatrele, a trebuit să dăm şi miercurea un matineu. După patru luni de spectacole cu „casa închisă” piesa a plecat în turneu, iar pe afiş i-a luat locul *Dama cu camelii*

Am căutat să accentuăm caracterul protestatar al piesei lui Alexandre Dumas-fiul şi de aceea am cerut scriitorului Alexandru Kiriţescu să facă o dramatizare nouă. după romanul lui Dumas, după care este extrasă piesa cu acelaşi nume. Adaptarea sa sublinia mai adânc dependenţa Margueritei de mediul social, şi prin aceasta caracterul ei de victimă, aşa cum şi Meyerhold făcuse la Moscova, în spectacolul pe care-l văzusem în 1934, şi în

care textul piesei fusese adâncit către semnificaţiile lui sociale. O bogată, dar şi foarte costisitoare montare, în costume de epocă, sublinia acelaşi înţeles.

Iată, de altfel, cum explica Alexandru Kiriţescu viziunea sa, într-un articol din Caietele teatrului:

„Dumas-fiul s-a încumetat să atace un subiect până la el. neexploatat, să încerce să-l rezolve potrivit convingerilor şi sentimentelor sale, substanţei morale a epocii.

Prin însăşi universalitatea sa, subiectul devine însă susceptibil de interpretare. Pot fi descoperite noi aspecte psihologice în evoluţia caracterului femeii căzute. Pot fi prezentate noi motivări ale actelor sale, pentru ca procesul reabilitării să devie valabil pentru generaţiile de azi.

Ori „nimeni1 nu mai admite în epoca noastră că Marguerite Gauthier şi-a sacrificat marea ei iubire, unica ei iubire, numai fiindcă bătrânul Duval a rugat-o să facă prin aceasta posibilă… căsătoria fiicei lui…

Este o motivare puerilă – mai bine zis «romantică» – în gustul epocii înecate într-o sensibilerie plângăreaţă, când pentru pricini de nimic, sau pentru nicio pricină, scriitorii – şi odată cu ei publicul cititor sau privitor – vărsau torente de lacrimi pentru dezastre umane şi sufleteşti care se petreceau într-un pahar cu apă.

De aceea m-am străduit să scrutez reacţiunile intime ale Margueritei, să descopăr adevărata, ineluctabila cauză a renunţării sale la iubirea lui Armând. Aceasta a fost convingerea lugubră, catastrofală a curtezanei că orice ar face, oricâte dovezi ar aduce cu privire la schimbarea ei, da renunţarea ei la un trecut pătat, totul e în zadar. Curtezana rămâne mereu bănuită, trecutul nu poate fi şters. O societate frivolă, trândavă, coruptă şi ipocrită, îi refuză mântuirea.

Atunci, nu pentru a face pe placul lui Duval-tatăl

Marguerita se desparte de Armand, ci fiindcă a ajuns la conştiinţa ireparabilă a decăderii, fără speranţe de reabilitare prin iubire. Însuşi bărbatul căruia îi sacrificase totul se îndoieşte de ea. Cu mâinile lui de amant frenetic, Armand o împinge spre prăpastie. Iar dacă, la urmă, lui Marguerite puntea de lumină a reabilitării îi este întinsă de însuşi cel care s-a făcut purtătorul de cuvânt al conformismului curent, pe această dâră scânteietoare nu mai porneşte decât sufletul curtezanei. Trupul i-a rămas ca o floare mai mare, printre florile ce se veştejeau pe console, în clipa morţii sale...”

În momentul când proiectam spectacolul, s-a întors în Bucureşti, de la Viena, unde-l prinsese sfârşitul războiului, Mihai Popescu. Era un Armand Duval ideal, şi – ca şi în 1939 – i-am propus cea dintâi un angajament, pe care l-a primit imediat, intrând în repetiţie. În rolul Margueritei Gauthier, Elvira Godeanu a fost de o frumuseţe radioasă, în care regăseai tot parfumul romantic al epocii, şi a avut un joc perlat în cochetărie, dar uman şi patetic, de o mare interiorizare, în 4 momentele de dramă. Pentru a. două oară simţeam, ca la *Romanţa*, emoţia reconfortantă de a vedea cum, generaţie după generaţie, actorii duc mai departe gândul autorilor, trecând de la unul la altul, în forme deosebite, fioriil de viaţă al creaţiei lor. Mihai Popescu, în Armand Duval, vibrând de pasiune ca un arc întins, Calboreanu, dăruind lui Duval-taţă! imensa lui autoritate şi incomparabila lui forţă dramatică, Mimi Enăceanu, plină de pitoresc în Prudence, au încadrat-o pe Elvira.

Piesa următoare a marcat o treaptă superioară în calitatea repertoriului nostru. În adevăr, stagiunea aceasta s-a încheiat cu un spectacol dedicat marelui scriitor rus Alexandr Ostrovski. A.R.L.U.S. ne-a dat un mare sprijin în documentare, punându-ne la dispoziţie şi un material

iconografic preţios asupra diverselor prezentări ale pieselor lui Ostrovski în U.R.S.S. Acest material ne-a îngăduit să organizăm, în holul teatrului, cu prilejul premierei, o mică expoziţie Ostrovski. Din vasta producţie a părintelui teatrului realist rus – din a cărui operă voisem să joc pe vremuri la Naţional *Furtuna*, dar fără să reuşesc – am ales piesa *Bani turbaţi*, fiindcă aveam posibilitatea de a realiza o distribuţie valoroasă şi adecvată, personajele fiind mult mai puţin numeroase decât în majoritatea pieselor lui Ostrovski şi tocmai prin aceasta mai aproape de posibilităţile noastre. Mihai Popescu făcea în rolul lui Sava Ghenadici Vasilkov o excepţională compoziţie, în care se evidenţia cu putere incomparabila lui inteligenţă scenică. Elvira Godeanu era, în Lidia Iurievna, o parteneră directă la aceeaşi înălţime, iar eu însămi, în Nadejda Ceboxarova, împreună cu Bulfinsky, Soreanu şi Manu – respectiv în Glumov, Cucimov şi Teleatev, cei trei amorezi ridicoli – îi secundam cu plăcerea de a şti că servim cum se cuvine o operă genială. Decorurile lui Th. Kiriakoff subliniau cu expresivitate concepţia subtilă a tânărului regizor Dinu Negreanu. Printr-o permanentă mişcare circulară a personajelor, regia exprima orizontul mărginit al vieţii lor, iar printr-un decor în care totul – ferestre, draperii, perdele, plante din glastre – era pictat, se sugera caracterul artificial al existenţei personajelor şi al sentimentelor ce-i stăpânesc.

Am continuat de astă dată stagiunea în timpul verii, dar în grădină, căci căldura ne gonise din sală. Am închiriatfosta grădină „Boema” de lângă Ateneu, şi am prezentat acolo prima piesă jucată la noi a lui Eduardo de Filippo, *Non ti pago* (sub titlul *Amor la loterie*), în care dramaturgul oamenilor simpli din Neapole picta, în forme de un comic plin de înţelegere, pasiunea pentru loterie a acestor nevoiaşi, care îşi pun în ea nădejdea de a scăpa de

lipsuri şi greutăţi. Era o piesă de mare vervă comică, în care simţeai mâna de om de teatru a autorului, necunoscut la noi pe atunci. Fernando de Cruciatti a prezentat piesa cu toată culoarea napolitană, agrementată cu muzică de scenă, şi interpretată cu multă vervă de Ion Manu şi Iordănescu-Bruno în cele două roluri principale.

Teatrul particular era un duş scoţian: după o perioadă bună, trebuia să vină şi una grea. Într-adevăr, începutul stagiunii următoare ne-a ridicat în cale greutăţi neaşteptate, punându-ne numeroase probleme.

În cursul turneului cu *Păpuşile*, Marietta Deculescu se îmbolnăvise şi turneul se întrerupsese. Medicii, consultaţi după întoarcerea ei la Bucureşti, opinaseră pentru nevoia unui repaus prelungit, care o silea pe Marietta să nu joace în stagiunea următoare. În acelaşi timp, Elvira se hotărâse să revină la Naţional, şi-i înţelegeam prea bine această dorinţă. Astfel că, în preajma deschiderii stagiunii, asociaţia nu mai conta pe niciuna din cele două actriţe, pe al căror aport îşi construise proiectele de repertoriu.

Trebuia să găsim noi soluţii, căci ne gândisem să deschidem stagiunea cu *Melo* de Bernstein, iar rolul creat la Paris de Gaby Morlay şi jucat pe vremuri la noi de Maria Ventura trebuia să fie interpretat acum de Marietta Deculescu. Cu o frumoasă înţelegere colegială a situaţiei.

Marietta a trecut peste veleitatea sa de actriţă şi a renunţat la rol, ca să putem face apel la altcineva. Am cerut pentru această piesă concursul Mariei Botta, care a făcut în Maniche o creaţie plină de sensibilitate, vibrantă de emoţie şi umanitate, şi al lui Valentineanu, care mai jucase rolul cu mare succes alături de Ventura. împreună cu Pop-Marţian ei au realizat un admirabil trio de interpreţi principali, sprijiniţi din culise de arcuşul inspirat cu care tânărul violonist Mihai Constantinescu cânta

Sonata de Lekeu, împreună cu Ion Filionescu. Această deschidere de stagiune ne-a dat asigurarea că am trecut peste criza de care ne temusem. Căci *Melo* a mers destul de bine spre a ne îngădui să pregătim pe îndelete premiera următoare, care era o excelentă piesă de Jean Sârment, *Marmurei*. Cedând unei prejudecăţi absurde a teatrului de pe vremuri că titlul atrage publicul, şi temându-ne că *Mamouret* nu va spune nimic spectatorilor noştri, am adoptat drept titlu românesc *Caravana*, care însă nu spunea nimic din ceea ce voia să exprime autorul…

Rolul lui Mamouret – contracţie de la mama Mouret – aducea în scenă o bătrână de o sută şase ani şi constituia un pasionant rol de compoziţie, prin structura şi conţinutul său. El a rămas pentru mine o figură din galeria rolurilor celor mai dragi.

Mamouret este o satiră fină dar ascuţită la adresa micii burghezii franceze, în concepţiile căreia interesul pentru bani primează totul, şi ideea de familie nu e văzută decât prin prisma avantajelor financiare. Implicit, piesa e deci şi o demascare a intereselor meschine care, în sistemul capitalist, fac pe oameni să calce în picioare cele mai curate sentimente: iubirea* dintre soţi, sentimentul de familie, grija de copii.

Autorul imaginează sărbătorirea celei mai în vârstă femei din Franţa în persoana străbunicii unei familii dintr-un mic sat francez. Sărbătorirea s-a transformat pentru familie într-un prilej de afaceri, căci în sat toţi sunt rude, toţi fac parte din familia Mouret. Şi hangiul, care-şi face socoteala camerelor pe care le va închiria, şi primarul care se gândeşte cum să profite de faptul că va da mână cu prefectul, şi farmacistul care socoteşte pachetele de bicarbonat pe care le va vinde. În toată această febrilă goană după câştiguri şi avantaje, sărbătorita nu mâi e decât ceva secundar, un pretext, un articol de vitrină făcut

să atragă clienţii.

Dar Mamouret are încă ochiul viu şi mintea trează. Ea vede şi” înţelege foarte bine totul. Vede mai ales cum singura dintre strănepoatele ei care nu are o pungă de hani în loc de inimă – aşa cum are restul familiei – s-a îndrăgostit de dresorul unui circ ce poposise cu caravana lui în sat, cu prilejul serbărilor. Şi ea caută să ajute căsătoria celor doi tineri, pentru ca măcar un singur Mouret, fata asta tânără şi curată, să se smulgă din mijlocul familiei hrăpăreţe, în slujba căreia Mamouret a muncit o viaţă întreagă. Pentru a realiza această ultimă dorinţă a vieţii sale, Mamouret îşi pune în joc toată şiretenia şi toată energia de care poate fi capabilă, exercitând asupra îngâmfării familiei un diabolic şi spiritual şantaj, ce demască toată ipocrizia şi goliciunea acestor suflete meschine”.

Un rol care pretindea o riguroasă compoziţie. Compoziţie sub raport fizic: gesturi şi atitudini de bătrână, vorba cu ezitări, glasul subţire şi totuşi nuanţat, atitudinea încovoiată, mersul târşâit, figura încreţită, fără dinţi şi totuşi simpatică, în care toată viaţa şi toată înţelepciunea trebuiau să pară că s-au refugiat în ochi. Dar o compoziţie şi în raport cu conţinutul de sentimente al eroinei, ce merge de la indiferenţa şi resemnarea bătrânei –, cu ochiul totuşi ager şi clarvăzător – trecând prin evocarea melancolică a tinereţii ei de renunţări şi a vieţii ei de muncă şi ajungând până la zvâcnirea de supremă energie cu care îşi realizează planurile.

Aveam în jurul meu, în decorurile evocatoare ale lui Norris şi strunită de Victor Bumbeşti, cea mai numeroasă distribuţie pe care acest mic teatru o văzuse vreodată pe scena sa: fără a socoti figuraţia, douăzeci şi cinci de interpreţi, în frunte cu G. Timică şi Mişu Fotino. Timică, prieten al atâtor clipe din aceşti ultimi ani, cu care de

atâtea ori colaborasem în teatrul meu. Mişu Fotino, colegul de Conservator, care-mi amintea de cei patruzeci de ani de muncă pe tărâmul teatrului. Şi alături de ei, în distribuţie, o mulţime de elevi ai mei, de la unii din primele serii, ca Ion Pella, până la generaţiile ieşite în ultimii ani, sau care erau încă pe băncile şcolii: Virgil Popovici, Ion Henter, Ana Colda, Yolanda Copăceanu, Armand Stambuliu, Puiu Mirea, Florin Raba. Aveam puţin impresia de a fi eu însămi Mamouret, care priveşte în jurul ei cum se amestecă generaţiile succesive…

Nicio piesă nu putea fi mai indicată decât aceasta pentru a marca o etapă într-o viaţă, adică pentru ceea ce este în cariera unui actor „sărbătorirea” unui număr de ani de activitate.

Nu avusesem niciodată prilejul să mi se facă asemenea jubileuri, de care alţi camarazi se bucuraseră; fie la douăzeci şi cinci, fie la treizeci, patruzeci sau cincizeci de ani. În toamna anului 1946 împlinisem însă patruzeci de ani de când păşisem pe scena teatrului din Iaşi. Patruzeci de ani de la debutul oficial, ca angajată permanentă, căci de la ziua când apărusem prima oară într-un spectacol, în turneu cu Aristizza, se împliniseră patruzeci de ani încă din 1944. Şi în sufletul meu prăznuisem de una singură această dată, jucând *Profesiunea doamnei Warren*; o sărbătorire pe care mi-o oferisem personal, pentru conştiinţa şi plăcerea mea.

De astă dată, însă, un „comitet de iniţiativă” hotărâse să profite de premiera lui Ma*mouret c*a să sublinieze, cu uşoară întârziere, cei patruzeci de ani de la debutul meu la Iaşi.

Asistasem la multe sărbătoriri de artişti, dar nu-mi închipuisem că emoţia pe care o resimţi poate fi atât de covârşitoare. Nu voi uita niciodată cu câtă intimă mulţumire sufletească. – văzând că toată munca mea de

atâţia ani îşi află o preţuire pe care uneori nu o mai nădăjduiam – am ascultat cuvintele rostite cu acel prilej.

Le-a deschis şirul cel care-mi făcuse cinstea de a prezida această mică solemnitate, ministrul Artelor, scriitorul Ion Pas, care a subliniat faptul că aproape jumătate din piesele jucate de mine, „sunt creaţii în piese româneşti” şi că prin aceasta mi-am câştigat „drepturi şi la recunoştinţa scriitorilor români”. Apoi scriitorul Zaharia Stancu, directorul Teatrului Naţional, după ce a amintit că în cei treizeci de ani cât am slujit Teatrul Naţional am făcut pe scena sa „creaţii ce nu pot fi uitate şi care au rămas un exemplu de talent deosebit, de muncă conştiincioasă şi de artă desăvârşită”, mi-a făcut o surpriză şi o mare bucurie, aceea de a mă invita să joc o piesă la Teatrul Naţional.

Niky Atanasiu, vorbind în numele Sindicatului artiştilor, a reluat cuvintele din ultimul meu raport de activitate la Sindicat, spunându-mi: „Maria Filotti, ţi-ai făcut datoria!”, şi dându-mi astfel o nepreţuită mulţumire.

În numele teatrelor particulare, a căror asociaţie o conducea, a luat cuvântul Sică Alexandrescu: „Cu zece ani în urmă – a spus el – un comitet grăbit te-a scos la pensie. N-ai vrut să accepţi această prematură şi prin nimic justificată invitaţie la odihnă… Ca să arăţi tuturor nedreptatea ce ţi se făcea, ai ales mijlocul cel mai nobil: munca. Ai făcut apel la judecătorul nostru suprem – Măria-Sî Publicul – muncind pe scena asta mică. Iar publicul te-a confirmat, din nou şi cu entuziasm, «aptă pentru serviciu». Şi… te-a înaintat directoare”.

De la suflet la suflet a vorbit apoi şi Maximilian, bunul meu coleg şi colaborator de atâţia ani, care mi-a făcut bucuria de a fi purtătorul de cuvânt al foştilor angajaţi ai Teatrului. Iar Florin Raba, în numele elevilor mei, mi-a spus cuvinte care m-au mişcat adânc.

E lesne de înţeles de ce, atunci când a sosit

momentul să răspund tuturor acestor cuvântări, am simţit un trac cum n-am avut la nicio premieră…

În acest scurt răspuns, n-am putut să încep cu alte cuvinte mai nimerite decât cele pe care le spune eroina piesei ce jucasem în acea seară, Mamouret, >când îşi serbează centenarul:

„Când eram de douăzeci de ani, nu credeam, să ajung ziua asta”…

Şi am continuat cu aceste cuvinte: „Sărbătorirea aceasta, departe de a-mi inspira o deşartă vanitate, o consider că se adresează nu persoanei şi meritelor mele, ci sunt convinsă că are o semnificaţie adâncă. Am credinţa fermă că toate acestea sunt în primul rând o recunoaştere a valorii pe care o are munca noastră, a actorilor, o preţuire a rolului cultural şi social pe care îl îndeplineşte arta noastră.

Am căutat în tot decursul activităţii mele să lupt pentru idealul de a statornici marea menire şi marea importanţă a artistului în viaţa Cetăţii. Cinstirea de azi îmi dovedeşte că truda nu mi-a fost zadarnică, şi ea îmi încunună silinţele. În această credinţă îmi găsesc adevărata mea satisfacţie.

Omagiul domniilor voastre îmi dă în acelaşi timp mulţumirea de a putea spune tuturor celor mai tineri acest mare adevăr, care e şi o mare lecţie: iată cum munca perseverentă şi intensă îşi află întotdeauna preţuirea.

Această satisfacţie o aşez în sufletul meu, acum, alături de marile bucurii pe care mi le-a dat arta mea în clipele de creaţie. Căci privind aceşti patruzeci de ani de neîncetată muncă, trebuie să mărturisesc, cu inima senină, că am găsit în arta mea rostul vieţii şi bucuria de a trăi.

O festivitate ca cea de astăzi ar putea să aibă în ea şi un sentiment de întristătoare strângere de inimă, când privind înapoi îmi spun că patru decenii constituie în fond

un bilanţ şi constat că e mai mult drum în urma mea decât înainte.

Dar nu este în intenţia mea de a mă lăsa copleşită de atmosfera a ceea ce se numea altă dată «reprezentaţie de retragere». Astăzi, când văd în juru-mi că munca – cea mai dragă podoabă a vieţii mele – a ajuns să-şi capete adevărata preţuire, când văd că arta actorului a ajuns să fie pusă pe adevăratul plan al valorii sale sociale, când văd câte mai sunt de făcut de fiecare în parte şi de toţi laolaltă, pentru reconstrucţia omenirii, îmi dau seama că ar fi un sacrilegiu să vorbesc de retragere. De aceea îmi doresc un singur lucru: să am şi în viitor tot atâta energie, câtă dragoste am de dăruit artei mele.

— Păstrez şi de acum înainte, ca o deviză, îndemnul pe care mi l-a scris Aristizza Romanescu, pe o fotografie, acum patruzeci de ani: «Curaj şi înainte»...”

Nu, nu voi putea uita niciodată această clipă de rară emoţie, una din cele mai mari bucurii ale vieţii mele, nu voi putea uita pe cei care au organizat-o şi pe toţi colegii, vârstnici sau tineri, care m-au înconjurat atunci...

Rolul lui Mamouret şi sărbătorirea pe care o prilejuise îmi oferiseră astfel satisfacţia deplină a unei revanşe asupra mentalităţii care, pe vremuri, mă alungase din Teatrul Naţional şi mă silise să activez pe o mică scenă particulară. Astăzi, cu perspectiva dobândită prin trecerea vremii, îmi dau seama că în acea clipă ar fi trebuit să renunţ definitiv la activitatea aceasta şi să solicit reintrarea la Teatrul Naţional, pe care o dorisem atât de mult şi pe care mi-o refuzaseră conducătorii de pe vremuri. N-am avut însă o înţelegere justă a situaţiei, nu mi-am dat seama ce atitudine nouă aveau conducătorii de acum ai teatrului românesc faţă de artiştii vârstnici. De aceea – temându-mă să nu întâmpin un refuz – am ezitat, să fac demersul necesar. Şi am prelungit în mod inutil o activitate

care nu mai avea sens, irosind – timp de încă aproape doi ani – o preţioasă cantitate de energie, pe care în acest timp aş fi putut s-o dăruiesc Unor realizări mult mai folositoare.[20]

din acea stagiune, ales mai mult după inspirata de moment decât. după intenţii bine stabilite.

După *Caravana*, am reprezentat astfel *Liliom*, de Franz Molnar, care n-a avut alt merit decât că a găsit în PopMarţian un excelent interpret, împreună cu Jules Cazaban, Beate Fredanov, Marietta Rareş, Nineta Guşti, Ana Colda, C. Bărbulescu, Virgil Popovici, Ion Henter şi mulţi alţii, în decoruri remarcabile de Lebas, un pictor pe atunci la primii paşi în decoraţiune. Apoi a urmat o reluare a *Flăcării sfinte* de Sommerset Maugham, în regia mea. Jucam-cu Beate Fredanov, Irina Răchiţeanu, Pop-Marţian, N. Sireteanu, C. Bărbulescu şi Virgil Popovici, foarte bun în rolul creat de Valentineanu la Naţional. După aceasta am montat *Legea divorţului*, o piesă de Clemence Dane „scriitoare engleză din lucrările căreia Naţionalul réprezentase pe vremuri Om*ul ş*i *m*a*sca.* Jucam şi aci, împreună cu Pop-Marţian, Jules Cazaban, Beate Fredanov, Sandina Stan, N. Sireteanu, Neamţu-Ottonel, C. Bărbulescu, în regia lui Pop-Marţian.

Cu toate eforturile noastre dezordonate, niciuna din piesele acestea n-au fost un „succes”. Fiindcă barca se clătina serios, am încercat atunci din nou formula comediei muzicale şi am reprezentat *înc-o dragoste pe lume*, de Tudor Muşatescu, cu muzica de Elly Roman, interpretată

---

20 Contradicţiile ce luau naştere din faptul existenţei unor înjghebări teatrale de un tip perimat în mijlocul unei societăţi care se îndrepta în etape repezi către forme noi de viaţă, se resimţeau tot mai acut în repertoriul teatrelor particulare din acea vreme, repertoriu care încerca zadarnic să se cristalizeze în forme adecvate revoluţiei culturale pe care o trăiam. Aceste contradicţii apăreau şi în vădita dezorientare pe care o mărturisea repertoriul nostru

de Hristu Nicolaide, Iordăneşcu-Bruno, C. Bărbulescu, Mia Steriade, Nutzi Pantazi şi un trio de debutanţi de viitor, Trio Grigoriu. După cum se vede pusesem destule atuuri în jocul nostru. Dar totul era zadarnic.

Crezând că de vină e căldura, care începuse destul de prematur, am emigrat la grădina de vară „Volta-Buzeşti”, unde Timică şi Birlic repurtaseră pe vremuri remarcabile succese. Dar nici acolo soarta spectacolului nu s-a îndreptat, atât e de adevărat că, în teatru, dacă un spectacol a pornit prost, e inutil orice efort, nu-l mai poţi transforma într-un succes. Cel mult îi prelungeşti agonia…

Dar trebuise să închiriem grădina pe tot timpul verii, şi acum eram siliţi să punem în scenă altceva, ca să facem faţă obligaţiilor contractate. Am ales o comedie scrisă şi jucată pe vremuri de Vasilache sub titlul *Băiat de zahăr* şi care a fost abil refăcută de Eugen Mirea, dar a căpătat un titlu nefericit: *Contele de Cişmigiu*. Păstrând o parte din muzica lui Vasilache, Mălineanu a compus şi o serie de melodii noi, Stroe a dat excelente indicaţii de regie, iar noi am făcut piesei o distribuţie de zile mari, cum nu cred că vreodată să se fi bucurat acest gen. Cu mijloacele lor de mari comedieni, jucau în piesă Ion Finteşteanu, Sonia Cluceru, Aurel Munteanu, Mircea Balaban, Migry Avram Nicolau, Florica Demion. Şi era o plăcere să vezi cum se distrau actorii înşişi, dând. valoare artistică acestei glume. Dar câtă artă se poate pune într-un simplu cuplet, atunci când îl spune Finteşteanu! – aşa cum pe vremuri Novelli sau Liciu îşi dovedeau talentul chiar şi în piese fără pretenţii, ridicându-le valoarea prin interpretare. De data asta, succesul – capricios ca întotdeauna – a răspuns la apel, salvând*ân extremis* teatrul, înglodat în datorii.

Invitaţia pe care mi-o făcuse, la sărbătorirea mea, directorul Teatrului Naţional, Zaharia Stancu, nu fusese o simplă amabilitate. Chiar în aceeaşi stagiune jucasem pe

scena Studioului, în piesa lui Rosso di San Seconde *Frumoasa adormită*.

Era prima oară când jucam în regia lui Ion Sava, acest inspirat om de teatru, cu care avusesem prilejul să colaborez în primul an de existenţă a Sărindarului, dar ca pictor. Regăseam – maturizat, evoluat şi adâncit – acelaşi iubitor pasionat al teatrului, acelaşi înfrigurat căutător de sensuri şi de forme noi. Coincidenţă tragică, cei doi regizori mai tineri decât mine dar cu atât de puternică personalitate, cu care abia târziu mă întâlnisem în artă şi de la care eram convinsă că teatrul nostru mai are atâtea realizări de câştigat, Victor Ion Popa şi Ion Sava, erau sortiţi să se stingă curând după aceea. *Frumoasa adormită* – venind după îndrăzneţul *Macbeth* montat cu măşti – a fost ultima realizare a lui Ion Sava. Şi e greu de măsurat cât a pierdut teatrul nostru în ultimii ani prin dispariţia succesivă a unor oameni ca Soare Z. Soare, Ion Sava, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, răpiţi scenei româneşti tocmai atunci când ar fi putut găsi condiţiile atât de mult aşteptate spre a da măsura deplină a capacităţii lor creatoare.

Emoţia de a juca din nou la Naţional a fost umbrită, desigur, de regretul că nu regăseam locaşul de pe vremuri. Nostalgia bătrânei clădiri distruse a Naţionalului, în care îmi crescuseră aripile în slujba teatrului, mă stăpânea covârşitoare. Dar simţeam că aici e locul meu şi, în adâncul sufletului, luasem hotărârea de a mă reîntoarce la Teatrul Naţional. Doream un singur lucru: să-mi închei activitatea în teatrul de care mă legau atâţia ani de muncă, prin câteva realizări de valoare şi nu prin spectacolele estivale de comedie muzicală la care mă silise să recurg o acută criză financiară a teatrului.

Tocmai de aceea am căutat să dau, în stagiunea 1947 – 48, o serie de spectacole bine puse la punct, în ale cărora

distribuţii am făcut apel la cei mai importanţi dintre protagoniştii ce jucaseră pe scena Teatrului Maria Filotti în ultimii ani. Ceea ce era mai greu era să găsim textele corespunzătoare, în acel moment de adânci prefaceri, când repertoriul mai tuturor teatrelor nu reuşea să-şi găsească o linie directoare clară.

Una din problemele acelui moment a fost şi lipsa de traduceri mai numeroase din teatrul sovietic, cu care în primii ani după 23 August s-a luat contact într-o măsură prea redusă. Lucrul acesta se resimţea mai ales pentru formarea repertoriului unui teatru cu scenă mică şi personal restrâns, unde alegerea unei piese era astfel condiţionată şi de posibilităţile de montare şi de cele de distribuţie. Ceea ce eu personal cunoşteam din teatrul sovietic erau piesele pe care le văzusem la Moscovai *Intervenţia*, *Tragedia optimistă*, *Liubov Iarovaia*, care şi fusese tradusă recent în româneşte. Dar niciuna din ele nu putea fi înscenată pe scenuţa noastră. M-am gândit să joc o transpunere scenică după romanul *Mama* de Gorki, în care cu pasiune mi-aş fi dedicat toate puterile spre a interpreta pe Nilovna, dar şi ea se lovea de aceeaşi dificultate.

Pe de altă parte, lipseau încă, pe atunci, piese originale izvorâte sau cel puţin apropiate de noile realităţi ale vieţii noastre. Toate acestea ne făceau să credem a e suficient să orientăm repertoriul către acele piese străine care păreau să aibă un anumit conţinut protestatar sau satiric… faţă de viciile sau de prejudecăţile lumii burgheze.

Alegând piese ca *Jupiter* de Robert Boissy – ale cărei confuzii le-am înţeles abia a doua zi după premieră, citind cronicile unor critici mai bine orientaţi – a *George şi Margaret* de Savory – piesă jucată pe vremuri la Teatrul Naţional şi în care răzbătea o blajină nuanţă satirică faţă de prejudecăţile burgheziei engleze – sau *Frou-Frou*,

vechea melodramă de Meilhac şi Halévy – pe care Alexandru Kiriţescu o transcrisese pentru noi din temelii, căutând să-i sublinieze semnificaţiile sociale – ne închipuiam că asemenea spectacole ne îndreaptă spre un repertoriu nou…

Şi nu ne dădeam seama că suntem pe un drum greşit, de vreme ce nu rupsesem definitiv cu trecutul, şi nu întorsesem complet spatele vechiului repertoriu, apropiindu-ne cu hotărâre de un teatru nou, care să se adreseze unui public nou…

Dacă în *Jupiter* aveam din nou prilejul să joc alături de Maximilian, partenerul preţios al atâtor piese din ultimii ani, în cea de a doua premieră, *George şi Margaret*, a reapărut pe scena din Sărindar cuplul Timică şi Silvia Dumitrescu. În cursul spectacolelor, Silvia, care avea o frumoasă creaţie, a fost împiedicată brusc să joace, de o răceală. Spre a salva spectacolul, am intrat în rolul ei fără nicio repetiţie, dar în schimb cu nenumărate emoţii, emoţii pe care în afară de mine şi bineînţeles de sufler le-au împărtăşit toţi camarazii de pe scenă. Din fericire, se pare că în sală nimeni nu şi-a dat seama de ele, de vreme ce, după spectacol, un cunoscut a venit să-mi spună senin: „Ce înseamnă actorul cu experienţă! Mă uitam la dumneata cu câtă naturaleţă jucai aparteurile cu Timică!…”

(*Aparté* se numeşte în limbaj teatral convorbirea în şoaptă şi neauzită de spectator, pe care o mimează cât mai natural actorii ce nu iau parte la o anumită scenă, care se petrece în primul plan, între alţi actori.) Dar bietul meu amic nu ştia că, în clipele acelea, eu îi ceream de fapt



În rolul Adela din Citadela sfărâmată de Horia Lovinescu. Pe scena Teatrului Naţional (1955).

În film (noiembrie 1956).





Maria Filotti în 1965.

lui Timică indicaţiile mişcărilor de scenă, pe care nu avusesem timpul să le cunosc!...

Premiera piesei *Frou-Frou* era fixată pentru seara de 30 decembrie 1947. Întreaga după-amiază fusesem toţi la teatru, făcând ultimele puneri la punct delicate ale unui

spectacol destul de complicat, prin decorurile şi costumele sale de epocă. O jumătate de ceas înainte de ridicarea cortinei aplare însă în culise regizorul Dinu Negreanu – cu care colaborasem în stagiunea precedentă la spectacolul *Bani turbaţi* – şi ne aduce marea veste care tocmai se anunţase la radio. Se proclamase Republica Populară!… Un maşinist a exclamat: – Ei, asta zic şi eu premieră! O emoţie nouă a apărut în ochii tuturor celor din scenă, mai febrili dintr-odată în toate gesturile lor. împreună cu Negreanu şi fiul meu am întocmit în grabă un text, prin care toţi artiştii şi muncitorii scenei noastre îşi exprimau adeziunea sufletească şi bucuria pentru evenimentul ce punea hotar nou în istoria poporului nostru. Înainte de ridicarea cortinei, unul din interpreţi a citit textul, aclamat de publicul ce se ridicase în picioare. Şi cred că niciodată n-am văzut o premieră desfăşurată la o tensiune atât de înaltă ca aceea ce ne stăpânea pe toţi, pe scenă şi în sală, în seara aceea…

Spectacolul cu *Frou-Frou* a prilejuit reapariţia Mariettei Deculescu, într-un rol de maturitate, împreună cu PopMarţian, Sandina Stan, Constantin Bărbulescu, Florin Scărlătescu şi Nelly Sterian, în direcţia de scenă a lui Ion Şahighian. Jocul interpreţilor ca şi măsura şi gustul cu care a fost pusă în scenă această melodramă desuetă, au făcut din ea un succes. Dar cheltuielile de montare fuseseră atâtea de ridicate încât abia reuşeam să le acoperim.

Abia în a doua parte a stagiunii am avut în sfârşit. prilejul de a da publicului trei piese de valoare, care au constituit pentru teatrul pe care l-am condus tot atâtea satisfacţii artistice.

Astfel, am jucat rolul Filomenei Mărturano, din piesa, cu acelaşi nume a lui Eduardo de Filippo. Calităţile acestei piese, pe care le-am recunoscut când încă nu-şi începuse

cariera triumfală de-a lungul lumii, s-au; verificat din plin de atunci. Câtă distanţă de la Eduardo de Filippo pe care îl cunoscusem în *Non ti pago* şi cel din *Filoména Mărturano*! Arta lui se adâncise în semnificaţii omeneşti, tehnica lui se făcuse mai concentrată. Era o operă de reală valoare, rolul mă emoţiona şi mă făcea să trăiesc în adevăr sentimentele eroinei. L-am jucat cu pasiune, cu convingere, şi amintirea lui se adaugă celor mai dragi roluri ale mele.

O mulţumire artistică şi mai mare mi-a dat însă faptul de a fi putut juca pe scena teatrului meu, cred că pentru prima oară în româneşte dar în orice caz pentru prima oară în Bucureşti, capodopera lui Molière, *Mizantropul*, în remarcabila traducere a maestrului Arghezi. Pop-Marţian a trăit cu intensitate, cu sinceritate, e cu adâncime, eterna dramă a lui Alceste, rolul capabil să dea o supremă satisfacţie unui actor, după cum Taritzi Cocea a pus în Célimène toate darurile de frumuseţe, – farmec, ţine! etc, cochetărie şi inconştienţă feminină pe care rolul le cere. I-au înconjurat, la unison cu ei în rolurilor lor, Sandina Stan (Elmire), Nelly Sterian (Arsinoe), Virgil Vasilescu (Oronte), C. Bărbulescu şi V. Florescu (cei doi marchizi). Decorul conceput de Liviu Ciuley, sau mai bine zis cele două decoruri – căci în această privinţă spectacolul ieşea din făgaşul tradiţiei, dând însă o justificare nouă şi mai logică textului – mi s-au părut deosebit de interesante. În adevăr, tânărul scenograf reuşise, prin monumentalitatea rece şi apăsătoare a decorurilor, ea şi prin perspectiva unui parc cu pomii tăiaţi în forme de o absurditate geometrică, să sugereze puternic absolutismul epocii, în care totul, oameni şi natură, se lăsa fasonat după voinţa monarhului care afirmase *„L'état c'est moi"*.

În această întrunire a atâtor forţe, şi mature şi tinere, în slujba acestui text unic, era în orice caz un mare efort pentru un teatru particular. Şi consider acest spectacol ca

un titlu de mândrie, pentru care am dreptul să mi se scuze alte texte slabe ce voi fi fost silită să joc în acest teatru, de-a lungul anilor, în luptă cu atâtea greutăţi.

Stagiunea s-a terminat cu o excelentă piesă a unei autoare progresiste americane, Lillian Heilman – considerată ca una dintre marile autoare dramatice de peste ocean – *Vulpile*, puternică evocare critică a societăţii americane de la începutul veacului. Regia lui Ion Şahighian crease o atmosferă de înaltă tensiune dramatică, îndrumase pe fiecare interpret – spre tipizarea personajului şi omogenizase perfect ansamblul. M-a impresionat în special patetica duioşie în resemnare a Sandinei Stan, zbuciumul interiorizat al lui G. Demetru şi causticitatea spirituală a lui Ionescu-Gion. Alături de ei aveau frumoase realizări Maria Mohor, Jenică Constantinescu, D. Sireteanu, Ana Colda, V. Florescu, Donna Carozzi, într-un foarte frumos decor de Norris.

Faptul că reuşisem să realizez în stagiunea 1947 – 1948 câteva spectacole de calitate, nu numai prin joc dar şi prin texte: *Filoména*, *Mizantropul*, *Vulpile* – constituia revanşa mea împotriva tuturor concesiilor relative de repertoriu la care fusesem silită de atâtea ori. împreună cu *Mamouret*, *Calul năzdrăvan*, *Spectacolul Alecsandri*, *Domnişoara Nastasia*, *Profesiunea doamnei Warren*, *Ion al Vădanei*, *Bani turbaţi*, era. partea pozitivă a bilanţului meu. Şi le puteam adăuga convingerea că acest teatru servise, totuşi, la ceva, de vreme ce în ei au avut prilej să se manifeste, să crească şi să se afirme câteva din cele mai autentice valori din sânul tineretului.

Acum, fiece zi care trecea mă convingea tot mai mult că niciunul din motivele pentru care fusesem silită să fac un teatru nu mai dăinuia. Mai mult chiar, pe măsură ce începeam să privesc problemele artei dintr-o perspectivă nouă, înţelegeam adevărul fundamental că însuşi principiul

existenţei teatrului particular nu-şi mai avea locul.

Evenimentele politice se succedau, măturând unul câte unul vestigiile trecutului. Reforma monetară, proclamarea Republicii Populare, naţionalizarea, în mai puţin de un an erau tot atâtea etape, parcurse într-un ritm rapid, ale unor adânci schimbări structurale. Existenţa unor scene particulare devenea, în aceste condiţii, un anacronism, un ciot al altor vremuri, întârziat în calea organizării pe plan naţional a unui teatru nou, corespunzător vieţii noi ce-şi căpăta formele sub ochii mei. Activitatea teatrului devenea o parte a activităţii culturale a Statului. Actorul căpăta o misiune nouă în această operă culturală; La îndeplinirea acestei misiuni înţelegeam să fiu prezentă, căci nu puteam concepe să mă lipsesc de ceea ce era raţiunea existenţei mele: scena.

Pe vremuri, năzuisem să-mi dovedesc pe o scenă proprie – într-un moment de criză sufletească – posibilităţile creatoare. Acum, însă, aceste posibilităţi nu mi le mai putea oferi scena chircită din Sărindar. Acolo năzuisem pe vremuri spre o libertate de repertoriu pe care, totuşi, împrejurările nu mi-o îngăduiseră. Acum, adevărata libertate era în casa lui Millo şi a lui Caragiale.

Din nefericire, lichidarea acestei organizaţii destul de complicate care este un teatru presupune o lungă serie de operaţiuni, ce au întârziat fără voia mea momentul când am putut reveni efectiv la Teatrul Naţional. Activitatea teatrului s-a mai prelungit astfel, în timpul acestor formalităţi, până în stagiunea următoare, 1948 – 49. Ea s-a încheiat, aşa cum începuse, cu piese originale. Încă din timpul verii 1948 şi apoi, în continuare, la începutul stagiunii de toamnă, am jucat o comedie cu bune calităţi de observaţie satirică de Ionel Lazaroneanu, intitulată *Moştenirea l-ai Toma Ghiuju*. Din păcate am căzut şi aci în greşeala celor care, pe vremuri, socoteau că un titlu de

piesă trebuie să sune aparte pentru a fi „teatral”, şi, luându-ne după nu mai ştiu ce sfaturi… fatale, am războtezat-o, cu titlul absurd de 1% f*a*ta*l. Ma*ria Wauvrina, Gărdescu, Nae Roman, Niculescu-Buzău, C. Bărbulescu. şi o serie de tineri m-au secundat, în direcţia de scenă a lui Mihai Zirra, ale cărui calităţi de regizor avusesem prilejul să le apreciez şi în stagiunea precedentă, când fusesem invitată să joc în reprezentaţie la Teatrul Nostru – cu Dina Cocea, Dina Mihalcea şi Jenică Constantinescu – piesa lui G.M. Zamfirescu Ion *Ana*p*oda. Şi* aveam să le regăsesc deseori, în ultimii ani, jucând sub conducerea sa atât de competentă, în „teatrul la microfon” de la radio.

Spre sfârşitul anului 1948, criticul Horia Deleanu, care tocmai trimisese la tipar traducerea piesei lui Leonid Leonov *Un om obişnuit*, mi-a dat să citesc textul. Am fost entuziasmată şi de piesă şi de rolul Constanţei Liubovna. Găsisem în sfârşit piesa sovietică pe care o căutam de doi ani şi o solicitam mereu la A.R.L.U.S., o piesă care să poată fi jucată pe scena aceasta mică şi care, în acelaşi timp, să-mi dea bucuria unui rol frumos. Am pus-o imediat în repetiţie şi am învăţat rolul cu pasiunea şi emoţia unei debutante. Dar visul meu nu s-a îndeplinit, căci am întâmpinat greutăţi ce ne-au depăşit posibilităţile atunci când am vrut să realizăm o distribuţie adecvată a tuturor rolurilor piesei. Mi-am dat seama, cu acest prilej, cât de mari sunt obligaţiile pe care le creează punerea în scenă a unei piese sovietice. Căci într-o operă concepută în spiritul teatrului realist-socialist, nicio aproximaţie nu e îngăduită în aderenţa dintre interpret şi personaj, şi orice lipsă de autenticitate devine stridenţă. Am schimbat de nenumărate ori distribuţia, în căutarea interpreţilor ideali pentru fiecare dintre roluri, şi aceasta ne silea să amânăm mereu premiera. Dar, între timp, formalităţile lichidării s-au terminat, şi a trebuit să renunţăm la spectacolul

proiectat. A rămas şi acesta unul din rolurile mele visate, învăţate dar nejucate. Şi am aplaudat cu atât mai multă căldură spectacolul realizat cu aceeaşi piesă, un an mai târziu, la Teatrul Municipal. Mi se părea că acest succes ratifică oarecum adeziunea pe care o dădusem piesei în adâncul sufletului meu, dar pe care n-o putusem mărturisi pe scenă.

Şi astfel, ultimul spectacol al teatrului a fost piesa lui Tudor Muşatescu, jucată în timp ce repetam *Un om* obişnuiptiesă care avea un titlu funebru şi ciudat: *A murit Dubi*.

Se împliniseră zece ani de activitate a teatrului… Revenisem la colaborarea începuturilor sale. În lunile următoare găzduiam pe scena mea ultimele spectacole ale trupei lui Birlic şi Radu Beligan, colaboratorii din atâtea împrejurări, care şi ei urmau să intre în cadrele Teatrului Naţional. O epocă se încheia…

Ca pentru atâţia din colegii mei – pe care împrejurări şi năzuinţe îi răspândiseră pe drumuri felurite ale artei – sosise şi pentru mine clipa reîntoarcerii în casa elanurilor mele de la începutul carierei. Casă în care teatrul românesc îşi începea acum, în adevăr, o nouă tinereţe.

Cu câtă emoţie m-am întors în teatrul de care se legase formaţia şi creşterea vieţii mele artistice, în care lăsasem amintirea entuziasmului tinereţii mele şi a atâtor creaţii ale maturităţii. Ce fericită mă simţeam că mi se dăduse în sfârşit prilejul să revin aci şi să-mi continui activitatea, după atâţia ani de ia „pensionare”!… Acum eram liberată de toate falsele probleme ale acestor ani de zbucium zadarnic şi, când priveam în jurul meu, tresărea în mine un dor de muncă nesfârşit. Cu pasiunea unei debutante, mă simţeam gata să încep o nouă etapă de activitate creatoare, în cadrul unei vieţi artistice noi…

Vorbind de această nouă viaţă artistică de acum, de

aceşti ani din urmă, aş vrea să aflu şi cuvinte noi pentru a-mi exprima gândurile, cuvinte cărora să nu le fi tocit înţelesul vorbind cu ele despre alte vremuri. Aş vrea să găsesc o altă haină, diafană, bogată şi strălucitoare, pentru a mă exprima, dar îmi dau seama că numai un poet ar putea reda sentimentele mereu noi, de o valoare niciodată întâlnită în trecut, pe care artistul vremurilor de azi are prilejul să le trăiască, într-o permanentă senzaţie de desăvârşită bucurie artistică…

Un singur lucru întuneca mulţumirea mea. Casa noastră era ruinată de război. Era distrusă sala în care fremătaseră atâtea generaţii de spectatori şi scena de pe care răsunaseră glasurile marilor înaintaşi. Dar dacă glasurile au amuţit, ecoul lor parcă mai tremură deasupra locurilor acestea şi de câte ori deschid uşa mică de la intrarea direcţiei şi urc treptele pe care le-au Urcat Ion Ghica şi Caragiale, Davila, Gusty şi Nottara, mă înfior. Căci coridorul ce ducea pe vremuri către scenă e înfundat. Nu mai pot să deschid uşa şi să simt cum mă loveşte deodată aerul rece care venea dinspre culise, adierea aceea înviorătoare, pe care treizeci de ani de-a rândul am primit-o în faţă, zi de zi. Acolo nu mai e decât un loc gol, care aşteaptă să crească din nou lăcaşul de închinare al artei.

Şi va creşte!… Căci dacă au dispărut zidurile, măcinate de flăcările negre ale războiului hidos, a rămas vie tradiţia înaintaşilor noştri.

Am regăsit-o în avântul celor care se reîntâlneau aici – reveniţi de pe drumurile pe care îi răspândise soarta – actori din vechea gardă şi urmaşii lor mai tineri. Teatrul Naţional îşi aduna copiii şi, reînnodând firul marilor tradiţii realiste, pornea la drum înnoitor.

Am regăsit aici generaţiile succesive care crescuseră în anii activităţii mele, de la colegii de şcoală Manolescu şi Ciprian la cei care, rând pe rând, intraseră în marea

falangă a. Naţionalului şi cu care fusesem parteneră de atâtea ori: Sonia, Băltăţeanu, Aura – Buzescu, până la generaţiile noi, pe care le văzusem crescând sub ochii mei sau pe care le crescusem eu însămi, actori care ilustraseră scenele particulare sau avuseseră propriile lor trupe şi care toţi veneau să se încadreze în marea familie a Naţionalului, reconstituind spiritul de echipă de odinioară. Căci este poate un privilegiu al acestei case, acela de a contopi într-un suflet pe slujitorii ei şi de a-i face să se simtă toţi uniţi într-una vânt comun.

Şi am mai găsit o tinereţe nouă, generaţiile crescute în anii din urmă, cu minunata lor seriozitate şi adâncime. Sunt copiii care se bucură din plin de roadele noilor aşezări. Ochii lor s-au deschis dintru început asupra unei viziuni adevărate a realităţilor lumii şi ei n-au nevoie să se lupte astăzi cu ei înşişi, aşa cum trebuie s-o facă vechile generaţii de artişti, spre a se dezbăra de zgura unei educaţii falsificată prin nenumărate prejudecăţi, de influenţa atmosferei burgheze a teatrului în care ne-am format pe vremuri.

Ei n-au cunoscut niciuna din greutăţile cu care nopă ne-a fost dat, să ne luptăm. Li se vorbeşte despre ele ca despre vechi legende, aşa cum, pe vremuri, ne vorbeau nouă Nottara şi Aristizza, la cursuri, despre spectacolele date în tinereţea lor, pe scene improvizate pe butoaie, umblând cu căruţa din oraş în oraş.

Tinerii artişti de astăzi au avut privilegiul să-şi facă studiile într-un Institut de teatru, după un program universitar ce cuprinde toate disciplinele necesare pentru a adânci viziunea actorului şi a-i da o pregătire completă „intelectuală şi tehnică, aşa cum generaţiile noastre visau doar şi cum de-atâtea ori eu. Însămi preconizasem pe vremuri, în zadar. La Conservatorul de pe vremuri, şi eu şi mulţi alţii, am urmat un singur curs, de „declamaţie11.

Astăzi, am ajuns să văd cu bucurie că se dă acestui cuvânt uti sens peiorativ, căci toată munca din Institut urmăreşte tocmai să facă pe viitorii actori să nu „declame”. Iar pregătirea ideologică şi tehnica ce le stă la îndemână, le îngăduie să înţeleagă cu uşurinţă şi în adâncime orice text, pe câtă vreme generaţia noastră şi cele care ne-au precedat au trebuit să înfrângă nenumărate piedici, făţişe sau oculte, pentru a ajunge la înţelegerea realistă a teatrului, care constituie un titlu de cinste pentru înaintaşii tinerilor artişti de astăzi.

La ieşirea de pe băncile şcolii, aceştia găsesc nenumărate teatre care îi aşteaptă şi în care un public nou, numeros, înţelegător şi cald, îi îmbrăţişează cu dragostea sa, ca pe nişte prieteni scumpi. Căci spectatorii de azi îi privesc ca pe nişte tovarăşi de muncă, de la care vin să primească pilde de ce e bine şi ce e rău în viaţă, nu ca pe nişte măscărici, ale căror tumbe sunt menite doar să le uşureze digestia.

În anii când eram în Conservator, Aristizza Romanescu, scriindu-şi memoriile, se gândea la tinerii care se apropie de teatru şi îşi propunea ca, prin scrisul ei, „pe cei atraşi spre teatru de aparenţe mincinoase să-i întoarcă înapoi – iar celor pe care o vocaţie extraordinară i-a îndrumat deja, să le spună ce-i aşteaptă”. Astăzi, după cincizeci de ani de când au apărut memoriile maestrei mele, iată că mi-a venit şi mie rândul să-mi scriu memoriile şi gândul meu zboară, ca şi al ei, către actorii tineri. Dar de data aceasta năzuiesc să le dau posibilitatea de a compara greutăţile trecutului cu situaţia de azi, pentru ca în acest fel ei să-şi dea seama de marile obligaţii ce le incumbă în viitoarea lor carieră.

Căci toate uşurinţele ce le sunt puse la dispoziţie, pentru desăvârşirea măiestriei lor şi pentru activitatea lor profesională, conştiinţa rolului nou pe care l-au dobândit în

societatea socialistă, satisfacţia menirii înalte care este recunoscută azi actorului, trebuie să creeze pentru toţi cei care vin în meseria noastră un simţ ascuţit al responsabilităţii lor, pentru a şti să răspundă la demnitatea omenească şi socială ce le-a fost acordată. De aceea tuturor acestor tineri actori, dragi sufletului meu de actriţă şi de dascăl, le urez să fie la înălţimea misiunii lor şi să ştie să ridice Teatrul Naţional pe culmile cele mai înalte la care au visat înaintaşii lor…

Da, când mă gândeam la anii ce-au trecut, la condiţiile morale şi materiale ale actorului de pe vremuri, la repertoriul în care adesea ne iroseam puterile, şi când priveam condiţiile în care îşi încep cariera tinerii actori de astăzi, mintea îmi zbura cu emoţie spre înfăţişarea teatrului românesc de mâine… Şi simţeam o năvalnică dorinţă de a fi iarăşi tânără ca şi ei, de a avea puterea for de muncă şi de a mă putea dărui, de la capăt, altui teatru, altor piese, altui public. Aş fi vrut să joc pentru aceşti oameni adevăraţi, pentru aceşti fraţi, roluri cărora să le potedărui tot ceea ce le-ar fi putut da tinereţea mea de pe vremuri, şi îmi părea nespus de rău că ei mă cunosc atât de târziu. Dar nu mai mică mi-era râvna de a-mi pune mijloacele artistice de astăzi şi experienţa dobândită într-o atât de lungă carieră, în serviciul noului repertoriu pe care eram chemată să-l interpretez.

Primele două piese pe care le-am jucat la Naţional au fost pilduitoare pentru contopirea generaţiilor vechi şi noi în acelaşi elan, în aceeaşi dragoste pătimaşă pentru arta lor.

Cea dintâi a fost *Gaiţele*, a bunului prieten şi de atâtea ori colaborator Alexandru Kiriţescu, piesă la a cărei reluare din 1950 am jucat pe Zoe.

Repetiţiile piesei au decurs într-o atmosferă minunată. O ascultam pe Sonia, care, deşi repeta în

surdină, se identifica într-o inegalabilă trăire cu rolul ţaţei Anëta. Personajul acesta tragicomic apărea în nenumăratele sale faţete: cicălitoare şi – autoritară, suferind şi totuşi chinüind în neştire pe cei pe care-i iubeşte – exponent al unei lumi al cărei huzur o făcea să creadă că totul i se cuvine. Vedeam apoi cum creşte sub ochii mei creaţia realizată de Marietta Deculescu care, de la simpla schiţare a rolului din primele repetiţii, a urcat treptat, zi cu zi, până la tumultuoasa dezlănţuire. dramatică a eroinei. Ce colorit, ce bogăţie de nuanţe, ce minunată ascensiune pe culmi, pentru a reda dorul Margaretei de a evada dintr-o lume bolnavă şi deznădejdea ei de a se simţi încătuşată definitiv de acest putregai social – deznădejde ce o ducela sinucidere. Aurel Munteanu, era veşnic grijuliu şi nerăbdător să ne vadă plecaţi pe cei care terminam, de repetat, ca nu cumva prezenţa şi şoaptele noastre să-l distreze şi „să-l scoată din rol”. Nota delicioasă o dădea Nataşa Alexandra, prin pitorescul personajului creat, prin bogata fantezie cu care a întruchipat acest parazit ridicol ce se numeşte „Fraila”, Iar Nicu Dimitriu şi Ion Talianu se angajaseră într-o întrecere creatoare, spre a găsi mijloace noi de expresie comică şi de caracterizare psihologică, prin care să sublinieze abjecţiunea personajelor întruchipate

Piesa se închega sub. ochii mei, căpătând viaţă sub bagheta lui Ion Şahighian, care desfăşura cu tact, cu autoritate, cu înţelegere adâncă a caracterelor, opera de analiză a personajelor piesei, adevărată disecţie psihologică. Atmosfera aceasta caldă, de muncă plină de conştiinciozitate, a dominat nedezminţită, la toate repetiţiile, într-o adevărată înălţare sufletească. Domnea parcă o înţelegere tacită între noi toţi, o aprigă silinţă a tuturor de a ne încadra în ansamblul piesei cât mai veridic, nu numai trăind rolul izolat, dar ajutându-ne unul pe altul

într-o concepţie nouă a muncii noastre.

Şi succesul piesei, care atâţia ani n-a mai părăsit afişul teatrului, a răsplătit eforturile tuturora.

Imediat după aceea am avut prilejul de a cunoaşte o atmosferă identică în fervoarea ei, dar diferită prin oamenii care oficiali aci în serviciul artei. În *Gaiţele*, întâlnisem aproape numai artişti cu care mai jucasem. În *Egor Bulâciov şi alţii* făceam multe cunoştinţe noi.

În primul rând cu regizorul Mony Ghelerter, artist tânăr, format în ultimii ani şi cu care nu avusesem încă prilejul să lucrez. Am constatat de la început că aveam temperamente foarte apropiate, ceea ce poate duce lesne la ciocniri. Amândoi éxplozivi şi de o sinceritate uneori brutală, amândoi exigenţi până la suferinţă cu arta noastră, amândoi frământaţi de o neîncetată urmărirea a unui uneori imposibil „mai bine”. Şi totuşi ne-am înţeles întotdeauna admirabil şi mă leagă de Mony Ghelerter amintirea a doua succese – cele care mi-au-fost mai preţioase în ultimii ani, Malaşa din *Egor* şi Adela din *Citadela sfărâmati*. M-a impresionat mai ales pasiunea pentru creaţia artistică cu care lucrează, scormonind detaliile de psihologie ale personajului şi găsind nuanţe subtile pentru a le valorifica. Pasiune atât de apropiată de mine încât am căpătat pentru el sentimente de preţuire şi de prietenie trainică.

Văzusem pe vremuri piesa lui Gorki jucată la Moscova, cu creatorii rolurilor, şi fusesem profund impresionată de acel spectacol. Abia acum însă, cu perspectivele noi ce ni se deschiseseră în munca noastră, aiâalizând piesa şi rolul de pe alte poziţii, înţelegeam inadevăr motivele emoţiei mele nelămurite de atunci. Era revelaţia unei arte noi „a unei arte angajate, în care actorul este chemat să joace un rol major, de mare responsabilitate, fiindcă trebuie să prezinte spectatorului

dubla perspectivă a unui trecut pe care îl repudiază şi al unui viitor spre care el năzuieşte.

Acest simţ al responsabilităţii, ce trebuie să stăpânească pe actorul care joacă operele realismului socialist, con st ituia, la primul meu contact direct cu teatrul lui Gorki, seva care dădea o viaţă nouă dragostei mele de teatru. Era un sentiment adânc de plenitudine a creaţiei actoriceşti, ce mă face să regret şi mai mult că n-am avut până acum ocazia de a juca şi în alte lucrări ale teatrului sovietic.

Mai ales în redarea eroului pozitiv al acestor piese, patosul eroic al personajului se transmite interpretului cu o forţă care dă valori noi capacităţii sale de interpretare. Am simţit aceasta atunci când am jucat rolul bătrânei Agripina Semionova din piesa *Zori deasupra Moscovei*, creat cu atâta bogăţie de conţinut de buna mea prietenă Sonia. Am fost chemată s-o înlocuiesc în rol, cu prilejul unei boli trecătoare şi n-am beneficiat decât de puţine repetiţii. Adevărata operă de pătrundere a rolului am putut s-o fac abia pe parcursul spectacolelor, în care am continuat să joc alternativ cu Sonia, după restabilirea ei. Sensurile àdânoi ale rolului îmi apăreau însă tot mai clare pe măsură ce le judecam în raport cu reacţiile spectatorilor, şi acest lucru îmi dădea prilejul să realizez, mai pregnant, toată forţa mobilizatoare a acestor creaţii, de care doresc din suflet să am noi prilejuri de a mă apropia.

În *Egor* se întâlneau pe scenă aproape toate categoriile de artişti ce se adunaseră în ultimul timp în bătrâna casă a Naţionalului, ca să-i redea vechea ei strălucire.

Eu făceam desigur figură de decană. În înfruntările mele cu Calboreanu-Egor regăseam parcă atmosfera înfruntărilor dintre Elisabeta şi Filip, trăite împreună, cu

douăzeci de ani mai înainte, iar admirabila vigoare a compoziţiei sale îmi amintea de creatorul rolului, marele Leonidov.

Alături de aceşti doi reprezentanţi ai generaţiilor mai vechi ale Naţionalului, iată reprezentanţii de frunte ai teatrului particular: Birlic – care făcea în trompetist o creaţie de neuitat – Dina Cocea şi Giugaru – admirabili în rolurile lor – toţi integraţi în linia Naţionalului parcă în mod organic, prin dreptul talentului lor biruitor.

Şi apoi iată reprezentanţii generaţiilor noi, crescute în ultimii ani, printre care se impunea mai ales Marcela Rusu, cu care m-am întâlnit apoi şi în *Citadela*, având în amândouă spectacolele prilejul de a aprecia nu numai pecetea atât de aparte a personalităţii ei, dar şi o mare pasiune pentru teatru, o mare râvnă de a realiza lucruri tot mai bune, o totală dăruire profesiunii, în care regăseam cu emoţie elanurile tinereţii mele…

Privindu-i pe toţi îmi spuneam că, în adevăr, ciclurile s-au reînnodat şi făclia merge mai departe.

Acelaşi sentiment l-am avut – şi mai pregnant – în clipele în care a fost sărbătorit centenarul Teatrului Naţional. Amploarea acestei sărbătoriri, sensul care. i-a fost dat mi-au arătat cât de mult s-a schimbat, în adevăr, poziţia artistului în societate.

Gândurile pe care le trăisem cu treizeci şi cinci de ani înainte, la sărbătorirea lui Nottara, îmi reveneau în minte. Cât de încete şi cât de mărginite erau progresele pe care le măsuram atunci, săvârşite în evoluţia teatrului românesc în câteva zeci de ani, faţă de adevărata revoluţie culturală ce se petrecuse sub ochii noştri, în câţiva ani, şi care continua să se desăvârşească fără încetare, cu un avânt irezistibil spre mai bine!

Sub impulsul acestei revoluţii culturale iniţiată de partid, pe tot cuprinsul ţării au răsărit teatre noi şi

moderne, chemând la viaţă culturală marile mase din regiuni unde, cutreierând pe vremuri cu trupa mea, în turnee, îmi dădeam prea bine seama că teatrul este o artă necunoscută sau accesibilă doar puţinilor privilegiaţi, Astăzi, cei cărora munca lor le dă dreptul la toate bucuriile vieţii, ale artei în primul rând, şi cărora atâta amar de ani aceste bucurii le fuseseră refuzate, cei care erau ţinuţi în beznă şi nevoie, au aflat în sfârşit drumul spre artă şi umplu sălile de teatru cu entuziasmul şi pasiunea lor. O puternică mişcare de amatori ajută această apropiere de teatru, adâncind capacitatea de înţelegere şi dragostea pentru el, lărgind contactul publicului cu scena şi constituind un rezervor nesecat pentru descoperirea noilor talente. Mijloace tehnice noi sunt puse mereu la îndemâna slujitorilor teatrului, pe zeci de scene care se construiesc sau se renovează neîncetat.

Iar toţi aceşti factori sunt meniţi să dea un avânt irezistibil celor care, pe scenă, află în sfârşit bucuria deplină de a se dărui artei lor în condiţii de demnitate artistică desăvârşită, şi mai ales de a se dărui unui public care-i înţelege şi-i iubeşte. Bucuria de a vedea că profesiunea de actor îşi capătă în sfârşit sensul său adevărat, prin preţuirea pe care statul, o dă importantului său rol educativ.

Îmi aminteam de o frază din Voltaire, pe care o scrisesem într-un caiet de însemnări, pe vremea studenţiei, pentru a-mi face din ea un motto şi o încurajare în activitatea mea... O citez din memorie: „Teatrul este mijlocul cel mai înalt pe care societatea l-a inventat spre a şlefui şi a înnobila moravurile. El este capodopera civilizaţiei”. În adevăr, abia azi cuvintele lui Voltaire, din a căror dovedire năzuisem în tinereţe să-mi fac un crez, îşi căpătau adevărata lor confirmare. Abia acum importanţa rolului pe care îl are teatrul în viaţa socială îşi află deplină

confirmare iar munca slujitorilor săi îşi află cinstirea pe care o merită. Şi faptul că o parte din această cinstire s-a revărsat şi asupra mea, acordându-mi-se un titlu care s-o sancţioneze, acela de „artistă emerită”, mă umplea de bucurie.

O bucurie care n-a fost întrecută decât de adânca emoţie cu care, în 1954, când am împlinit cincizeci de ani de la prima mea apariţie pe scenă, am primit Ordinul Muncii, această decoraţie cu nume atât de frumos, ce însemna preţuirea îndelungatei mele activităţi, dar şi semnul că tot ce făcusem n-a fost în zadar, că munca dârză şi necontenită îşi află în cele din urmă recunoaştere şi răsplată…[21]

Un rol care m-a interesat în mod deosebit, în ultimul timp, a fost cel al Prostakovei, din remarcabila operă a clasicului rus Fonvizin, *Neisprăvitul*, pe care l-am jucat în 1953, la Teatrul Tineretului, în regia adânc gândită şi fin nuanţată a lui Nicolae Dinescu.

În primul rând, era pentru mine extrem de instructiv să completez astfel galeria rolurilor din clasicii literaturii ruse, din care jucasem, în cursul anilor, eroine ale lui Gogol, Ostrovski, Tolstoi, Cehov şi Gorki.

Între părintele teatrului realist rus şi părintele realismului socialist, între *Neisprăvitul* şi *Egor* ce variată galerie de figuri reprezentative din burghezia şi nobilimea rusă reprezentau rolurile mele din aceste piese! Dacă le judeci comparativ îţi apare o adevărată frescă istorică, din care se desprind clar caracterele psihologice, modalităţile de evoluţie şi motivele decadenţei unei clase.

Mama neisprăvitului Mitrofanuşca era la treapta de început a acestei evoluţii. Incultă şi grosolană, despotică şi hrăpăreaţă, îngâmfată şi laşă, egoistă şi perfidă, caracterul

---

21 După cum se ştie, Maria Filotti a primi|t ulterior redactării acestor pagini titlul de Artistă a poporului.

ei tiranic trebuia să apară din înfăţişare, din felul de a vorbi, din atitudine şi port, chiar atunci (şi mai ales atunci) când e îmbrăcată în straie bogate, căci în contrast cu acestea firea ei apare şi mai izbitor, prin opoziţia dintre fond şi formă.

O singură latură sufletească îi rămâne Prostakovei: iubirea ei de mamă. Pentru a da figurii o adâncire care să evite schematismul, am subliniat sinceritatea acestei iubiri.

— Dar în acelaşi timp am căutat să reliefez că această dragoste, covârşitoare, neraţională, egoistă, este o iubire profund dăunătoare chiar pentru obiectul ei, pentru Mitrofanuşca. Căci în loc de a-l îndrepta pe calea culturii şi a omeniei, Prostakova nu cultivă în el decât ceea ce corespunde cu firea sa, căutând să facă din fiul său un „demn" urmaş al moravurilor în care ea se lăfăieşte.

Caracterul Prostakovei este oglinda unei anumite clase sociale, şi acest lucru mi-a părut clar din documentarea care mi-a stat la îndemână asupra epocii de la sfârşitul veacului al XVIII-lea, când se petrece acţiunea. Am putut să dau aci liber curs pasiunii mele pentru documentarea istorică. Citind *Călătoria de la Petersburg la Moscova* de Radişcev, monografia asupra lui Radişcev, de B. Evgheniev, sau cea a lui N.V. Jijca asupra lui Emilian Pugaciov, am putut să-mi precizez viziunea justă a caracterelor sociale ale epocii. Am avut şi norocul ca în perioada de pregătire a piesei să fie în turneu la noi ansamblul „Mossoviet", şi ne-am bucurat de preţioasele indicaţii ale lui

Zubov, din trupa acelui teatru, care jucase în piesă la Moscova şi care ne-a împărtăşit din experienţa, să dându-ne un sprijin generos şi extrem de folositor.

Am măsurat clar, în aceste împrejurări, radicala deosebire dintre felul cum am putut pregăti şi adânci acest

rol şi lipsa de material pentru documentare de care suferisem atunci când mă apropiasem, cu treizeci de ani mai înainte, de prima piesă rusă ce am jucat, de Arkadina din *Pescăruşul* lui Cehov. Abia acum, când căzuse perdeaua de întuneric impusă pe vremuri minţilor noastre, puteam ajunge la adevărata înţelegere a acestor opere.

Rolul Prostakovei m-a legat sufleteşte de ansamblul valoros şi entuziast al Teatrului Tineretului, în care o serie de glorioase forţe desprinse din buchetul artistic al Teatrului Naţional şi-au înmănuncheat experienţa lor cu avântul tinerelor elemente crescute în anii din urmă. Legătura aceasta s-a cimentat şi mai mult atunci când am avut, în 1954, nesfârşita bucurie să văd jucând pe aceeaşi scenă, îndrumat de N. Massim cu multă competenţă şi dăruire, în dificilul rol al lui David Copperfield, pe nepoţelul meu Şerban, copilul de treisprezece ani în care descopeream cu emoţie o sensibilitate reală şi capacitatea de a trăi ficţiunea pasionantă a scenei. Şi nu-mi închipui altă bucurie mai mare decât să-l pot vedea că-şi realizează destinul artistic pe aceleaşi drumuri ca bunica sa, fără a mai avea de înfruntat greutăţile pe care tristele vremuri apuse le-au presărat în calea începuturilor mele.

Am avut prilejul, în ultimii ani, să joc o serie aproape exclusivă de personaje negative. Lucrul acesta m-a readus oarecum în atmosfera anilor de tinereţe, când îmi făcusem o specialitate involuntară din personajele antipatice, cum se spunea pe atunci.

Deosebirea e însă că rolurile de cochetă şi femeie fatală erau toate creaţiuni artificiale, convenţionale şi lipsite de un conţinut de viaţă, pe câtă vreme rolurile negative ale repertoriului acestor ani sunt personaje bazate pe adevărul vieţii, pe realităţi sociale transpuse pe planul artei, în creaţiuni tipice, pline de conţinut.

Acest lucru este esenţial, căci el permite actorului să

se apropie de aceste personaje şi să le înţeleagă, pe câtă vreme o creaţiune artificială nu permite o adevărată înţelegere a mobilurilor şi psihologiei sale. Şi fără înţelegerea lui, adevărata trăire. a rolului este imposibilă iar actorul nu poate realiza o „creaţie” – adică un personaj viu, căci rămâne şi el condamnat să fie artificial în interpretare, ca şi rolul.

Personajul negativ ridică în faţa actorului probleme dificile, tocmai din cauza aceşti proces de înţelegere. Desigur că oricine va pătrunde mai lesne în psihologia unui personaj pozitiv, va discerne mai uşor mobilul şi scopurile acţiunilor sale, şi le va trăi mai lesne cu autenticitate, căci va fi mai aproape de ele. Dimpotrivă, personajul negativ cere un efort de înţelegere şi o muncă de realizare a expresiei mult mai grea, căci pretinde să te transpui într-o psihologie diametral opusă şi deci să-ţi compui rolul din elemente ce-ţi sunt cu totul străine, Te obligă, deci, să te aşezi pe acea poziţie „critică” ce face frumuseţea creaţiei actoriceşti.

Pentru cine este însă îndrăgostit de această meserie a ficţiunii care e teatrul, tocmai această dificultate e pasionantă. Şi de aceea rolul negativ, deşi nu-ţi produce ca om decât repulsie, îţi dă o satisfacţie aparte, ca profesionist.

Pentru noi, actorii, cu cât un rol este mâi variat, cu cât are situaţii mai neprevăzute, cu cât putem realiza un caracter mai deosebit şi inedit faţă de galeria rolurilor jucate în trecut, cu atât el ne interesează mai mult. De aceea, aprofundarea critică a rolului Adelei din *Citadela sfărâmată*, pe care Horia Lovinescu a conturat-o cu atâta forţă de tipizare, cu atâta pitoresc şi atâta culoare, mi-a oferit cele mai interesante posibilităţi de manifestare artistică.

Adela nu e o femeie complicată şi psihologia ei are

ceva animalic, atât e de simplă. E o parvenită, incultă, arogantă, îngâmfată şi prezumţioasă, dar care-şi poartă aceste defecte cu o linişte şi o siguranţă „de sine totală, fiindcă nu are conştiinţa că aceste trăsături de caracter ar putea fi o slăbiciune. Dimpotrivă, ele constituie tocmai armele cu care a reuşit să parvină, în lumea ei şi în vremea ei, şi de aceea reprezintă pentru ea tot atâtea calităţi. După cum tot o calitate este faptul că e lipsită de scrupule şi de orice omenie. Singurele sentimente pe care le cunoaşte sunt dragostea de bani şi dragostea pentru fiul ei Costică, în care-şi recunoaşte un demn urmaş. Dar, ca şi la Prostakova, nici aici dragostea de mamă nu e un sentiment înălţător.

Pentru aceste două iubiri, pe care le confundă, Adela e în stare de orice. Şi fiindcă e atât de „tare" – cum spune oi admiraţie imbecilul său frate, avocatul Dragomirescu – era firesc ca armele Adelei să-i îngăduie o reuşită totală în regimul burghez, a cărui demnă reprezentantă era. Conduce magazine, fabrici, nimic nu-i rezistă! Dar în mo*,mentul când faţa lumii se schimbă, când valorile care făceau forţa ei se prăbuşesc, armele sale nu-i mai pot servi la nimicşi se întorc împotriva ei. Ea încearcă să-şi apere poziţiile cu mijloacele cu care e obişnuită: perfidia, intriga, minciuna, la nevoie chiar crima. Totul i se pare simplu şi firesc, de vreme ce trebuie s-o salveze pe ea.

Opunând mersului înnoitor al lumii simpla ei inerţie, mărginirea Adelei apare şi mai evidentă, iar condamnarea ei şi mai clară. Dar din această inerţie rezultă un lucru curios. Deşi o bună parte din acţiunea piesei e determinată de maşinaţiunile Adelei, aceasta nu intervine direct în acţiune, ci face pe ceilalţi să lucreze pentru ea. Ea sugerează altora acţiunile care o vor servi, dar nu se angajează direct în ele. În acest fel, ea are în piesă un rol de adevărat catalizator al acţiunii, prin intrigile sale

accelerând prăbuşirea „citadelei”, făcând-o şi mai evidentă.

Şi fiindcă înţelegerea ei e atât de absurd de străină de ceea ce se petrece în jurul său, personajul trăieşte într-un permanent contrast cu realitatea, care îl face să fie comic, ridicol de comic, tragic de comic. Chiar în momentele cele mai dramatice, când îşi afirmă cu o vulgară sinceritate = ura faţă de noile realităţi ce cresc în jurul ei, ura aceasta e atât de neputincioasă încât ajunge să fie comică. Cât de departe sunt bietele perfidii, sărmanele intrigi ale Adelei, de ceea ce poate născoci un intrigant inteligent, un ins care urăşte cu genialitate, ca Iago de exemplu! Adela e, în toate, pe măsura inteligenţei sale, şi reuşita acestei fiinţe mărginite, în societatea vremii sale, constituie o condamnare implicită a. – acestei societăţi.

Iată câteva din problemele ce mi s-au pus, în definirea acestui personaj, care mi se pare că are ceva clasic în liniaritatea sa. Căci el merge pe o coordonată psihologică simplă şi unică, dar până la ultimele ei consecinţe.

Faptul că voi1 realiza şi pentru ecran rolul Adelei, în filmul *Citadela sfărâmată*, constituie pentru mine o experienţă cu atât mai preţioasă cu cât voi avea de refăcut analiza personajului cu alte mijloace, proprii acestei arte. Mă bucur, de asemenea, că mă voi întâlni şi pe ecran cu aceşti doi buni prieteni şi admirabili artiştr, Ion Finteşteanu şi Niky Atanasiu, cu care a fost o plăcere, să colaborez la înfăţişarea satirică a membrilor familiei Dragomirescu, pe care au ştiut să-i caracterizeze cu atâta forţă creatoare.

E pentru prima oară când am ocazia să lucrez în cinematografia noastră tânără. Acum vreo zece ani, am jucat într-un film realizat în regia lui Jean Georgescu după

comedia lui Tudor Muşatescu *Visul unei nopţi de iarnă*, dar rolul nu-mi oferea posibilitatea de a. lăsa o imagine edifi –, catoare a jocului meu. Şi aş vrea atât de mult să fac aceasta…

Pe vremuri lucrul era irealizabil, fiindcă nu exista la noi o industrie cinematografică. În 1923, în timpul unei călătorii la Berlin, am făcut o mică probă de film în studioul *UFA*, pe atunci situat chiar în inima Berlinului, lângă *Zoo*. Lucra acolo ca decorator pictorul, român Ernst Stern, care făcuse schiţe de decoruri la Teatrul Naţional şi care acum colabora la ultimul film pe care l-a turnat în Europa Ernst Lubitsch, împreună cu Pola Negri, înainte de a pleca amândoi în America. Invitată de Stern, împreună cu Agepsina Macri, Victor Eftimiu şi Soare Z. Soare, cu care mă întâlnisem la Berlin, am asistat la turnarea unei scene din acest film şi apoi, într-un colţ al studioului.

am făcut o mică probă improvizată, pe care cred că o mai am şi acum, dar care nu constituie decât un document de ce putea să fie filmul mut în 1923!

De atunci şi până în 1945 n-am mai avut prilejul de a mai turna vreun film. Lucrând la *Visul unei nopţi de iarnă* mi-am dat seama câte probleme grele prezintă munca în studio şi, mai ales, ce mare doză de rezistenţă fizică cere actorului. Mă voi dărui totuşi din tot sufletul muncii pentru realizarea filmului *Citadela sfărâmată*, fiindcă am astfel o şansă de a face să rămână o imagine vie a jocului meu.

Caracterul aparte al artei actorului face ca odată cu dispariţia lui să dispară şi creaţiile sale. În vreme ce opera artistică a pictorilor, sculptorilor şi poeţilor este eternă, căci materialul în care geniul lor îşi cristalizează creaţiile este etern şi independent de fiinţa lor umană – creaţia artiştilor de teatru, chiar dacă e genială, este efemeră şi menită uitării. Căci pentru creaţia lui actorul întrebuinţează un material perisabil – chiar dacă e preţios,

desigur – materialul uman. Propria sa fiinţă se topeşte la flacăra artei şi se consumă pe scenă, ca o jertfă pe un rug aprins. Poate de aceea arta actorului captivează atâtea suflete, le fascinează şi le stăpâneşte, adesea mai puternic decât alte arte, tocmai această putere de fascinaţie făcând ca actorul să aducă în cultura ţării sale una din cele mai impresionante şi mai importante contribuţii la cultivarea maselor. Însă darul acesta incomparabil dispare odată cu artistul. Amăgit de triumful efemer al scenei, mângâiat de văpaia ce-i încălzeşte sufletul, actorul trece prin viaţă lăsând în urmă-i doar o dâră de lumină, ce se stingeo dată cu el. Şi opera de artă care e creaţia actorului dispare împreună cu amintirea pe care el a putut-o lăsa în inimile generaţiei sale.

Astfel, din nefericire, toate urmele artei marilor noştri înaintaşi au dispărut odată cu ei. Mijloacele moderne de reproducere îngăduie însă astăzi să păstrezi cel puţin ceva din glasul şi chipul actorului, pentru ca generaţiile viitoare să poată avea mărturia concepţiei sale de joc. Gândul pe care l-am avut pe vremuri, de a face o filmotecă a marilor noştri actori nu s-a putut, vai, realiza. Acum însă ecranul poate păstra imaginea generaţiilor care trăiesc astăzi şi a celor puţini ce au mai rămas din generaţia mea.

Şi vreau să profit de prilejul ce mi-e dat astfel, ca să rămână după mine şi un chip „viu”[22]. Chiar dacă nu va mai avea prospeţimea tinereţii, sper că va trăi în el cel puţin flacăra dragostei şi a credinţei în arta noastră…

Ideile generoase nu mor niciodată. După aproape

22 împrejurările n-au permis Măriei Filotti să-şi ducă gîndul la îndeplinire decît în parte, căci sfîrşitul a surprins-o în răstimpul turnă^ rii filmului Citadela sfărtmată şi rolul Adelei a trebuit să fie reluat de o altă artistă. Scenele turnate pînă în acea clipă de creatoarea rolului au fosjt integrate însă într-un film documentar, ce i-a fost consacrat, , îji 1957, de Studioul „Alexandru Sabia“, cu titlul Amintirea unei artiste.

douăzeci de ani iată că am avut anul acesta bucuria de a vedea înfăptuit visul pentru care atâţia ani mă străduisem, a cărui realizare o urmărisem prin toată activitatea mea la congresele Societăţii Universale de Teatru: visul de a vedea pe reprezentanţii artei teatrale româneşti ducând dincolo de hotarele ţării dovada vie a realizărilor lor, a dezvoltării artei dramatice în ţara noastră, a geniului creator al artistului român şi valorificând toate acestea prin contactul direct cu critica şi publicul străin.

Pe vremuri, în atâtea congrese, încercasem zadarnic să găsesc formula pentru a îngădui această* afirmare. Căci singura formulă pozitivă era ca Statul să-şi dea sprijinul pentru un turneu al artiştilor noştri. Lucru care în societatea capitalistă nici nu putea fi conceput. Ar fi trebuit pentru aceasta o adevărată „expediţie”, cu o întreagă trupă, cu decoruri, costume, mobilière, recuzită şi figuraţie, transportate într-un tren special. Cine şi-ar fi plecat atunci urechea măcar la schiţarea unui asemenea proiect, ce reprezintă un imens efort pe plan cultural, ridică atâtea probleme de ordin material şi cere o atât de excepţională capacitate de Organizare, precisă ca un sistem de ceasornic, până în ultimele detalii?

Dar iată că lucrul s-a înfăptuit azi!

Reluând ideea lui Gemier, care visa sa construiască la Paris un mare teatru internaţional, directorul Teatrului „Sarah Bernhardt” a luat în 1954 iniţiativa, sprijinită de municipalitate, de a organiza în fiecare an, la Paris, Festivaluri teatrale internaţionale”.

De altfel, în cadrul Institutului International de Teatru care funcţionează sub egida U.N.E.S.C.O, – şi în principiile căruia retrăiesc multe din ideile preconizate de Gemier. – s-a hotărât la sesiunea din 1955 să se edifice la Paris un „Teatru ai Naţiunilor”, „care va fi realizarea visului lui Gemier.

Până atunci, însă, „Festivalurile de la Paris” constituie primul pas spre punerea în practică a marii întâlniri teatrale a tuturor naţiunilor lumii. Căci aici, timp de trei luni în fiecare an, se întâlnesc pe aceeaşi scenă trupe de teatru din numeroase ţări ale lumii, de la „Berliner Ensemble” al lui Bertolt Brecht până la trupa lui Laurence Olivier. Fiecare venită cu specificul artei sale, dar toate însufleţite de credinţa că arta îi înfrăţeşte pe oameni, îi apropie, îi face să se cunoască, să se înţeleagă şi să se iubească.

E lesne de înţeles emoţia cu care am aflat că Teatrul Naţional va lua parte la Festivalul din vara anului 1956. Gândul că voi vedea înfăptuindu-se în sfârşit ceea ce mângâiasem ca un basm irealizabil în taina sufletului meu, lucrul pentru care ani de-a rândul mă străduisem să creez condiţii favorabile, mi se părea de necrezut…

Şi totuşi visul devenea realitate…

Pentru a fi trăit această realitate, pot spune că turneul la Paris al Teatrului Naţional a constituit unul din marile evenimente ale vieţii mele, o adevărată încununare a ei. El mi-a permis să mă întorc – ca şi camarazii mei – cu conştiinţa clară şi nesfârşita bucurie a acelei mari afirmări a teatrului nostru pe care am dorit-o de atâţia ani, dar pe care numai vremurile înnoitoare de astăzi au făcut-o posibilă. Şi cu inima plină de încredere în viitorul artei căreia i-am dăruit viaţa mea întreagă şi pe care o văd înflorind, cu un avânt neasemuit, în ţara nouă în care totul se preface din adânc…

Cum aş putea uita vreodată acel „tren minune”, café ne-a dus în două zile şi două nopţi până la Paris? Un tren compus din şapte vagoane, în care au intrat doar şaptezeci de oameni, artişti şi tehnjcieni, în care ne bucuram de un confort excepţional şi o îngrijire plină de atenţii. Un tren în care toţi artiştii, conştienţi de marea răspundere cu care

erau încărcaţi, puneau la punct, într-un entuziasm febril, ultimele detalii ale spectacolelor, repetând încă o dată roluri jucate de sute de ori, găsind încă o nuanţă nouă, încă o intonaţie perfectă, în dorul neîncetat spre desăvârşire, în elanul nestăvilit de a reprezenta cu cinste teatrul nostru…?

Şi cu ce strălucire nouă am trăit la Paris ideea de a contribui prin teatru la înfrăţirea popoarelor, idee în care de atâţia ani credeam din adâncul sufletului 1 Am regăsit acolo nu numai pe scumpa mea Elvira Popescu, veşnic româncă. În adâncul sufletului ei admirabil, nu numai pe Mihalescu, prieten drag şi devotat al anilor tinereţii, pe entuziastul Rosen, dar şi numeroşi prieteni şi colaboratori din cadrul Societăţii Universale de Teatru, care mi-au păstrat proaspătă prietenia caldă din acele timpuri.

Am revăzut şi pe mulţi alţii din cei cu care militasem, pe vremuri pentru un ideal comun. Ei au luat parte cu entuziasm la spectacolele noastre, într-o sală electrizată, plină până la refuz. de elită-oamenilor de teatru, a scriitorilor şi ziariştilor francezi, ca şi de atâţia rômâni, mişcaţi până la lacrimi.

Înalta apreciere dată artei actorilor români, felul cum a fost înţeles mesajul cuprins în satira genială a lui Caragiale şi în piesa de adâncă omenie şi amară ironie a lui Sebastian, râsul generos stârnit în sală de jocul, susţinut de o totală dăruire, al întregii trupe, au fost mărturia că sufletele oamenilor cinstiţi, chiar de altă naţie şi limbă, se apropie şi se contopesc şi prin teatru.

Legătura sufletească s-a stabilit din prima clipă după ridicarea cortinei între sală şi scenă, pe care se vorbea într-o limbă necunoscută pentru cei mai mulţi dintre spectatori. Dar jocul strălucitei echipe de interpreţi a *pierdute*; mai spontan şi mai scăpărător ca niciodată, condus într-un ritm uluitor, vorbea limba universală a

expresivităţii artistice!

— Priveam figurile prietenilor mei francezi, pe care răsărea ca prin farmec strălucirea unei surprize plăcute, citeam pe feţele lor înţelegerea justă a intrigii şi a situaţiilor comice din piesă, pe care le subliniau cu un râs spontan şi cu aplauze călduroase, ce-au întovărăşit toate lăsările de cortină, momentul culminant fiind actul întrunirii electorale, cu proclamarea candidatului.

Am trecut, în antracte, de la avanscenă la loji, de la loji la balcon şi la parter, culegând impresiile tumultuoase ale spectatorilor, ale gazetarilor şi ale autorilor dramatici francezi, care îşi manifestau entuziasmul sincer pentru această izbândă a teatrului românesc. Impresii strălucite, care s-au publicat apoi din plin în ziarele pariziene…

Toată această spontană înfrăţire a publicului din sală cu trăirea piesei pe scenă mi-a demonstrat, încă o dată, puterea deosebită a artei teatrale, comuniunea sufletească pe care o stabileşte legătura directă între actor şi public. Această comuniune, proprie – teatrului – singura artă bazată pe contactul nemijlocit între artişti şi public – face ca el să fie unul din cele mai puternice mijloace de înţelegere sufletească între oameni, de cunoaştere şi preţuire reciprocă şi, prin această; unul din argumentele esenţiale ale păcii.

Căldura şi prietenia cu care am fost înconjuraţi în zilele următoare, vizita făcută în pauza unui spectacol al piesei *Femeile savante* în foaierul Comediei Franceze, unde artiştii ne aşteptau în costumele în care jucaseră, fraternizând cu noi şi închinând cupe de şampanie pentru viitoarele turnee reciproce, apoi primirea caldă din foaierul Operei precum şi recepţia de pe scena teatrului”. L'Atelier”, toate aceste împrejurări în care colegii francezi ne-au primit cu braţele şi sufletul deschis, au constituit un prilej de a înnoda temeinic prietenia şi legăturile culturale

cu artiştii, scriitorii şi publicul parizian, atât de sensibil şi receptiv.

Ce clipé minunate am trăit la acel festival franco-romin, organizat în cadrul recepţiei de la legaţia noastră, unde Ion Manolescu şi Radu Beligan au citit fragmente traduse în limba franceză din operele lui Caragiale iar eu am recitat din Victor Hugo, alături de artiştii Comediei Franceze, care au spus versuri. Această duioasă înfrăţire în artă mi-a prilejuit clipe de rară înălţare sufletească, la fel ca şi atunci când, drept omagiu de caldă prietenie adus Franţei, am citit la radio, în limba franceză, versuri de Paul Éluard.

Iată de ce succesul imens; adevăratul triumf obţinut de trupa Teatrului Naţional în cadru Festivalului de la Paris a constituit pentru mine* o nesfârşit de dulce emoţie. Căci după o jumătate de veac visul tinereţii mele, strădania anilor maturităţii mele, se realizau aievea…

Da, comparând trecutul cu prezentul, îmi dau seama că trăiesc timpul când visurile devin realitate. Visul afirmării teatrului nostru pe plan internaţional, pentru care luptasem ani de-a rândul, a devenit acum o realitate evidentă. O realitate emoţionantă a devenit şi publicul larg, ce freamătă în sălile de teatru, şi după care jinduiseră atâtea generaţii de actori, când jucau de trei, patru ori o piesă. O realitate incomparabilă sunt condiţiile de manifestare oferite artistului în noile teatre, de-a lungul şi de-a latul ţării. O înălţătoare realitate a devenit mai ales sentimentul de demnitate al artistului, care vede preţuită cum se cuvine misiunea sa de factor cultural, de „inginer al sufletelor” * Acea demnitate pe care năzuisem şi eu să o afirm, revoltată de prejudecăţile ce mă loviseră din greu, ca pe atâţia înaintaşi ai mei…

Unde sunt ei oare, să vadă împlinit tot ce au visat Câtă mândrie şi câtă bucurie aţi simţi şi voi, Nottara şi

Aristizza, Liciu şi Demetriade, Gusty şi Tony, dacă aţi putea vedea, împreună cu noi, acest miracol făurit de voinţa oamenilor

Cei care am trăit alături de voi greutăţile şi umilinţele din trecut ale vieţii de artist şi care astăzi trăim, alături de tineretul unei ţări noi, vremuri de înălţare sufletească şi de demnitate artistică, ne dăm bine seama de datoria pe care o au artiştii faţă de o societate care le acordă cea mai înaltă consideraţie ce li s-a hărăzit vreodată. Este datoria de a răspunde acestui înalt credit moral prin fapte, printr-o înţelegere adâncă, cinstită şi sinceră a imperativelor vremii, printr-o muncă artistică tot mai susţinută şi demnă de neostenita muncă a celor ce construiesc o societate nouă, prin realizări tot mai desăvârşite, capabile să exprime-şi să susţină avântul întraripat al oamenilor de azi. Numai în acest fel artistul va fi „glasul epocii sale", aşa cum a spus Gorki.

Şi noi toţi, cei care mai purtăm azi facla pe care ne-a trecut-o mâna voastră, suntem convinşi că gândul vostru ne înţelege, ne aprobă şi ne binecuvântează…

Am ales teatrul…

Sinaia, 22 august 1956

Mâine plec… Poate nu mă mai întorc…

Privesc cu nesaţ peisajul Carpaţilor noştri dragi, ce se revarsă mândri şi impunători înaintea ochilor mei.

Drumuri şi poteci albe, aşternute cu pietriş lucios ca sideful, şarpuiesc urcând spre creste, printre pajiştile verzi, tunse mărunt, ca un covor viu şi de preţ pe care străluceşte rouă dimineţii. Brazii înalţi, cu vârfurile ascuţite ca săgeţi îndreptate spre cer, stau neclintiţi printre stejarii bătrâni, cu trunchiuri groase ce nu se pot cuprinde în braţe, alături de ulmii zvelţi şi albi, ce-şi îndoaie uşor trupurile şi ramurile cu o legănare molcomă. Un altar mic, cioplit în lemn, mâncat de ploi şi viscole, îşi

spune povestea celor ce vor şi pot să citească un rând de istorie pe sculpturile sale învechite. Mai sus, ca un decor de teatru construit de o mână măiastră, se înalţă munţii, profilându-se pe cerul albastru, inundat de lumina caldă şi dulce a soarelui de august. Spre culmile ce străjuiesc pleşuve sub soare, se ridică maiestuoasă pădurea întunecată a brazilor, pătată de verdele mai dulce al stejarilor, tovarăşi şi paznici temeinici ai munţilor noştri.

Ce taină minunată e vraja naturii!

Calmul adânc al dimineţii de august dă linişte sufletului meu, ce pare că se topeşte, într-o dulce uitare, în firea care-l îmbrăţişează cu calda şi nemăsurata ei cuprindere.

Binecuvântată fii, natură atotputernică din care m-am desprins, purtând în mine darul ce mi-ai hărăzit, un sm flet ce vibrează, ce înţelege şi iubeşte. V

Dă-mi încredere, dă-mi nădejde, dă-mi puterea să-mi închei în lumină şi pace socotelile cu viaţa de îndelungată muncă, dar plină de bogăţie sufletească, în care inima mea a cântat, ca pe o harpă eoliană, bucurii şi dureri, elanuri şi sfâşieri, încercând să facă din lacrimi şi din suferinţe, din voioşie şi avânturi, eterne podoabe de artă...

(Aceste rânduri sunt cele din urmă pe care Maria Filottue-a scris> în caietele în care îşi aduna amintirile. Prinsă de munca sa artistică „nu le-a mai continuat şirul. Puţin mai târziu, în plină activitate, firul vieţii sale se curma fulgerător. Sfârşitul o surprindea în picioare, la datorie, fără să fi avut răgazul să termine paginile începute şi fără să le fi dat forma definitivă. Desigur că ar mai fi avut multe de spus. Credem însă că putem adăuga aci rândurile pe care le-a scris, câteva săptămâni după cele de mai sus, într-un articol în care întrebuinţa şi câteva pagini din volumul de faţă. Probabil că ea însăşi le-ar fi adăugat, drept încheiere.)

Peste drum, în grădina din faţa casei mele, stau înşiraţi ca nişte străjeri, în dosul zaplazului, vreo şapte plopi mândri, ce-şi înalţă crestele de smaragd spre bolta azurie, îmi odihnesc privirile în verdele şi argintiul frunzelor lor de ani de zile, dar azi, nu ştiu de ce, foşnetul mătăsos al frunzişului, legănat de vântişorul molcom de toamnă, îmi trezeşte în minte calde şi minunate gânduri din trecut.

Septembrie 1956… Gândul mă poartă înapoi, cu mulţi, mulţi ani în urmă…

Septembrie 1906! Se deschideau înaintea mea porţile vieţii şi sufletul îmi era plin – ca şi acum de altminteri – de a vânt, de dor de muncă, de gânduri avide de creaţie artistică, de năzuinţe arzătoare spre realizări de artă. Sosisem doar de câteva zile în Iaşul neuitat de drag, ca angajată a Teatrului Naţional din capitala Moldovei şi mă avântam, cu nădejde şi îngrijorare, spre porţile carierei teatrale…

Cincizeci de ani au trecut de atunci, cincizeci de ani în care, pe scândurile scenei – acolo unde actorul, ridicându-se deasupra vieţii mărunte, trece fermecat porţile creaţiei – am adunat comoara amintirilor şi le-am păstrat cu pietate în adâncul sufletului meu, zăvorâte ca într-o tainiţă sfântă.

Dar azi, în această dulce şi tulburătoare zi de Toamnă ce-mi evocă atâtea începuturi febrile de stagiuni, pline de griji şi de nădejdi, las sufletul să-şi descarce rodul mângâietoarelor aduceri aminte.

Frunzişul plopilor din faţa casei mele se joacă, frământându-se neobosit în adierea vântului, şi razele soarelui tomnatic îl poleiesc cu argint…

În minte îmi vine o întrebare, ce mi s-a pus cândva:

Dacă ar fi să reîncep viaţa şi ar fi să aleg între munca istovitoare de teatru şi o viaţă tihnită şi îmbelşugată, ce-aş

alege?

Am răspuns: „Între «teatru» şi «comorile lumii»... aş alege teatrul”...

ANEXE

ROLURI JUGATE DE MARIA FILOTT1

Stagiunea 1904 – 1905

G ioconda *Gioconda* Gabriele D’Annunzio
(turneu)
vă i I v i-a *Suprema forţă* Haralamb Lecca
(turneu)

Stagiunea 1905 – 1906

Nene la *la frunzele* Giuseppe Giacosa
(turneu)
Enriqueta *S’mgele spală* José Echegaray
(turneu)

Stagiunea 1906 – 1907

Catherine *de in lumea mare* AI. Dumas-fiul
Septmonts (*L*! *étrangère*) (T. Naţional Iaşi)
Berta Victimele legii Landray
(T. Naţional Iaşi)
Clara T ar d lui *Jucătorii de cărţi* Haralamb Leoca
(T. Naţional Iaşi)
Henriette *Cele două orfeline A*. d’Eonery şi
Cormon
(T. Naţional Iaşi)
Germaine *Banii* (*Les affaires* Octave Mirabeau
Le chat *soni les affaires*) (T. Naţional Iaşi)
Nelly R o zier *Stafia bărbatului* M. Hennequin şi
Bilhaud
(T. Naţional Iaşi)
T homry *Martira* Jean Richepin
(T. National Iaşi)
Elena de
Bréchebel *Vijelia* (*La rafale*) Henri Bernstein

(T. Naţional Iaşi)
E 1 is *s-a rahab* Rudolf von Gottschall
(T. Naţional Iaşi)
Lady Milford *intrigă şi iubire* Friedrich Schiller
(turneu)
M aria *Magda* (*Heimat*) H. Sudermann
(turneu)
Te în e 11 a *Eva* Richard Voss
(turneu)
Stagiunea 1907 – 1908[23]
N ce r a *Fântâna Blanduziei* Vasile Alecsandri
Vidra *Răzvan şi Vidra* B.P. Haşdeu
E g 1 e a *Dragoste cu toane* J.W. Goethe
C o r înin a *Ovidiu* Vasile Alecsandri
Lady K a to g a n *Scherlock Holmes* F. Bonn şi Conan Doyle
Gwendoline *Raffles* Hornoung şi Presberg
Voi chi ţa *Cuib de şoimi* I.C. Bistriţeanu
(act ocazional)
Stagiunea 1908 – 1909
Elisabeta de Valois *Don Carlos* Friedrich Schiller
Irina Lorian *Suprema forţă* Haralamblecca
11 în e a *Apus de soare* Barbu Delavrancea
Luci era de Morfontaine *Amorul veghează* Robert de Fiers şi G. de Caillavet
Lucia Galoux *Brânduşa* (*Blanchette*) Eugene Brieux
L a is *Lois* Emile Augier

23 In afară de o menţiune specială, toate rolurile interpretate în cursul stagiunilor de la 1907—1908 la 1936—1937 inclusiv au fost jucate pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

Yolanda *Diavolul* Franz Molnar
Doris Wiegand *Prostul* Ludwig Fulda
Zoe Biidescu *Chinul* Alexandru Florescu
Stagiunea 1910 – 1911
Prinţesa Paule de Chabran *Modelul*
(*La femme nu e*) Henri Bataille
Baroana de
V i g n cu i 1 *Rivala* H. Kistemaeckers şi
E. Delard
N i neta *Bestia* George Diamandy
Alissa Morar u *Biruinţa* A. de Herz
Berta Nepoftitul (Le *danseur inconuu*) Tristan Bernard
Fata cea mică
(Z în a florilor) *înşir-te, mărgărite* Victor Eftimiu
Elena Wagner *Taifun* Melchior Lengyel
D-na Vernod *învingătorii* Emile Fabre
Stagiunea 1911 – 1912
D-n a A 11 a în *Omul de altă dată* Georges de Por
(Le vieil homme) to-Riche
Gleo Rudeanu *Fiul ei* Emil Nicol au şi
Al. Simionescu
D-n a de Lancey *Păpuşile*
(Les Marionnettes) Pierre Wolff
Tudora
Munteanu *Dolorosa* George Diamandy
Stagiunea 1912 – 1913
Suzanne
Lechatelier *Marşul nupţial* Henri Bataille
Sofia Amberg *Patima cea mare* R. Auemheimer
Lia Roteanu *Oricum*! V. Leonescu şi
Th. Duţesou-Du tu
Femeia *o amică* Duiliu Zamfirescu
Ar ha nghelul

Mihail *Cocoşul negru* Victor Efitimiu
Anca F r în g e-G! t din S-o v e a *Chemarea codrului* George Diamandy
D-n a de
Verrières *Eu* Eugène Labiche
Monica Meran *Negustorul de fericire* H. Kisternaeckers
(Teatrul Modern – Compania M. Voiculescu)
Prinţesa de *Adrienne Lecouvreur* E. Scribe şi
Bouillon Legouvé
(Teatrul Modern – Compania M. Voiioulescu)
Stagiunea 1913 – 1914
Angelica *Georges Dandin* Molière
Doamna R a i u *Bunicul* A. de Herz
Sanda *Sanda* Alexandru Flores cu
Suzeta
Sormain *Trecu o femeie* Romain Cool us
Stagiunea 1914
A r în i d a *Slutul* Sabatino Lopez
Flora *Un fiu din America* Pierre Weber şi
Marcel Gerbidon
D-n a N i e în e ne *Voichiţa* Duiliu Zamfirescu
Doña Maria de
Neubourg *Ruy Bias* Victor Hugo
L i z e t a *Dragoste veche* Ion Minulescu
(act ocazional)
Stagiunea 1915 – 1916
Wanda Văianu *Clinii* Haralamb Lecca
Contesa Marina de Dasetta *Uliul* (*Uépervier*) Francis de Croisset
Zaza. *Zaza* Pierre Berton şi
Ch. Simon
Eliza Cruceru *Sorana* I. Al. Brătescu-Voineşti şi A. de Herz»

Mistress
Olarkson *Străina* (*L'étrangère*) Al. Dumas-fiul
Stagiunile 1916 – 1918 (Iaşi)
Jupâneasa învierea lui Ştefan. N.
cel Mare Nicolae Iorga
Roxana *Cyrano de Bergerac* Edmond Rostand
M e s-a 1 înin a *Mesalina* Adolf Wilbrandt
Zoe *Suprema forţă* Haralamb Lecca
Eliza *Pui de cuc* Ion Peretz
Stagiunea 1918 – 1919
Marioara
Bălăceanu *Bimbaşa Sava* Ion Peretz
Lucia Preda *Femeie*...! Emil Nicol. au
Stagiunea 1919 – 1920
Muriel *Siâpânul fierului* Alfred Sutro
(*John Glayde*) (Teatrul Modern – Compania Excèlsior)
Valentine *Liniştea casei* Georges Courteline
(*La paix chez soi*) (Teatrul Modern – Compania Excelsior)
Elena *Gelozia* (*Nuşa*) Artzibaşev
Nicolaevna (Teatrul Modern. Compania Excel sior)
Fanny Armaury Fecioara rătăcită Henry Bataille (La vierge folle)
Stagiunea 1920 – 1921
Elmira *Tartuffe* Molière
I u 1 i-a *Domnişoara lutta* H. Strindberg
(turneu)
Cleopatra *Moartea Cleopatrei* Mihail Paşcanu
Circe *Glauco* Ercole Luigi
Morselli
D-i a B e ar t *Molière se răzbună* Nicolae Iorga
Assunta *A doua tinereţe* Mihail Sorbul
Ioana Bo i u *Suflete tari* Cărnii Petrescu
Stagiunea 1922 – 1923

Zoe *o scrisoare pierdută* I.L. Caragiale
Contesa
A 1 m a v i v a *Nunta lui Figaro* Beaumarchais
He d d a Gabler *Hedda Gabler* Henrik Ibsen
Stagiunea 1923 – 1924
Regina
E1 is a b e t a *Maria Stuart* Friedrich Schiller
(Comip. Bulandra)
E1 is a b e f a, doamna.» lui
I e r e în i-a *Doamna lui Ieremia* Nicolae Iorga
Elena R a d a n *Sanda* Alexandru Fior eseu
Irina
Nicolaevna
A r k a din a *Pescăruşul* A.P. Cehov
Stagiunea 1924 – 1925
Gilberte
Boulanger. *Fotoliul 47* Louis Verneuil
(Teatrul Mic)
Împărăteasa
Te o f a n-a *Bizanţ* Mircea Rădulescu
Cora Baldini *îmbire* Paul Prodan
Ri tta
O a v ea 1 lui *Romanţa* Robert de Fiers şi
Fr. de Croisset (Comp. Bulandra)
Françoise
L e f o r t *Primejdia*
(*La menace*) Pierre Frondaie
Stagiunea 1926 – 1927
Marguerite
Gauthier *Dama cu camelii* Al. Dumas-fiul
Fanny Legrand *Sapho* Alphonse Daudet şi
Adolphe Bellot
Umbra Visul unui amurg *de iubire* Henry Bataille
Stagiunea 1927 – 1928

S u z a *Luminiţa* Ticu Arhip
G a 1 pur ni a *Iuliu Cezar* E. Corradini
Stagiunea 1928 – 1929
E 11 i d a *Femeia mării* Henrik Ibsen
Dr. Szabó
1 ut zi *Doctorul* Fodor Laszlo
(Teatrul Mic – Comp. Fotinobulf insky)
Stagiunea 1929 – 1930
Actriţa *Chip cioplit* N. Mi leu
(Studioul Teatrului Naţional)
D-n a Arbuthnot *o femeie fără importanţă* Osoar Wilde
C1 o 1 i I de *Pariziana* Henry Becque
Constance
Middleton *o soţie statornică* Sommerset
Maugham
Stagiunea 1930 – 1931
Cassandra *Cassandra* Nicolae Iorga
Ana Andreevna *Revizorul* N.V. Gogol
D-n a Tabrett *Flacăra sfântă* Sommerset
Maugham
Florentina *Florentina* Alexandru Kiritescu
Regina
E 1 is a b e t a *Elisabeta, regina*
Angliei Ferdinand Bruckner
Germaine *Satana* Louis Verneuil
(turneu)
Stagiunea 1931 – 1932
Anna Karenina *Anna Karenina* Lev To lstoi – Guiraud
Elisabeta *Pasărea de foc* L. Zilahy
(Teatrul Maria Ventura)
Stagiunea 1932 – 1933
G r îşi *Casa cu trei fete* Schubert-Berté
(Opera Română)

Manon *Manon Lescaut* Carl Stemheim
(turneu)
Stagiunea 1933 – 1934
Elena *Căpriţa* Petre Drăgoescu
L e t i zi a
Bonaparte *Napoleon* Giovachino Forzano
Lady Catherine Champion
Cheeney*lercul* Sommer set
Maugham
Regina
E 1 is a b e t a *Richard al III-lea* William
Shakespeare
Doamna
Cheeney *Sfârşitul d-nei* Fr. Lonsdale
Cheeney (Teatrul Maria
Ventura)
Stagiunea 1934 – 1935
Regina Creusa *Sângele lui Minos* Nicolae Iorga
Virginie
D e a z e t *Dridri* Ion Cantacuzino
Stagiunea 1935 – 1936
D-n a A r v i k când *viţa tânărî* Björstjerne *înfloreşte* Bjoemson
Stagiunea 1936 – 1937
D o am n-a Lain *Zbor şi cuib* Nicolae Iorga
(Teatrul Ligii Culturale)
Stagiunea 1937 – 1938
V e t a *o noapte furtunoasă* I.L. Car agi ale
(Teatrul Comedia)
Doamna
O n za în *Coloniale* A. Birabeau
(*Pamplemousse*) (Teatrul Liber)
C 1 a i r e Uămânem prieteni
(*Amis comme avant*) Henri Jeanson (Teatrul Liber)

Stagiunea 1938 – 1939
Marguerite Nicolae Kiriţescu
Ploeşteanu *Ion al Vădanei* (turneu)
Stagiunea 1939 – 1940[24]
Lory Calul năzdrăvan
(*l'Ippogriffo*) Gherardo Gherardi
D-n a Bramson Omul care s-a jucat cu viaţa (Night *must fall*) Emmlyn Williams
Stagiunea 1940 – 1941
C h i r i ţ a *Coana Chir iţa în voiaj* Vasile Alecsandri
Regina
E1 is a b e t a Elisabeta şi Essex
(Elisabeth, la femme sans homme) André Josset
Milia *Fritz şi Frantz* Arnold şi Bach
Elisabeta de Rosa *Eva în vitrină* Giuseppe Giannini
Stagiunea 1941 – 1942
Angelica Banii nu fac două parale (A ehe servono questi *quattrini*) Armando Gurcio
Marta *Oraşul fără avocaţi* Nicola Manzzari
D-n a de
T r e v i 11 a e *Frumoasa aventură* Robert de Fiers.
(*La belle aventure*) G. de Caillavet şi Étienne Rey
Stagiunea 1942 – 1943
Enrichetta
Rossi Puşlamaua (Îl *tredicesimo furfante*) Giuseppe Giannini
Felicita
Colombo Mezelâria Colombo
(Felicita Colombo) Giuseppe Adami
A g 1 a e Fiorii primăverii
(Îl teorema *di Pitagora*) Carlo Veneziani

---

24 In afară de menţiune speci'ală, toate rolurile interpretate în cursul stagiunilor de la 1939—40 la 1948—49 inclusiv au fost jucate pe scena Teatrului Maria Filotti.

Stagiunea 1943 – 1944

Tereza N-o fi adevărat, dar eu tot cred (Non e *vero, ma ci credo*) Pepino de Filippo

Simone

Lebarmecide *Băiatul* (*Étienne*) Jacques Deval

Stagiunea 1944 – 1945

D-n a Warren Profesiunea doamnei

Warren G.B. Shaw

D-n a Castille 25 de ani de fericire Germaine Lefranc Céleste Nevestele farmacistului (Bourrachon) Laurent Docillet

Stagiunea 1945 – 1946

Smaranda

Grozeanu *Ion al Vădanei* N. Kiriţescu

N a de d a Antonova

Ceboxarova *Bani turbaţi* A.N. Ostrovski

Stagiunea 1946 – 1947

M a mo u ret (Céline

Mouret) *Caravana* (*Mamouret*) Jean Sârment

Hester

Fairfield *Legea divorţului* Clemence Dane

Ţarina

Ecaterina *Dragostea, carte de* Alexei Tolstoi *aur* (Teatrul Ateneului)

B a t r în a desperată *Frumoasa adormită* Rosso di San

(La bella Secondo *adormentata*) (Teatrul Naţional)

Stagiunea 1947 – 1948

Clémence *Jupiter* Robert Boissy

Alice George şi Margaret G. Savory

Stăvăroaia *Ion Anapoda*. G.M. Zamâirescu

(Teatrul Nostru)

Filoména

Mărturano Filoména se mărită

(Filoména
Mărturano) Eduardo de Filippo
Stagiunea 1948 – 1949
A g r i p în a
Băncules c*ul%. fatal* Ionel Lazaroneanu
Stagiunea 1949 – 1950
Zoe *Gaiţele* Alexandru Kiriţescu
(Teatrul Naţional)
Stagiunea 1950 – 1951
Melania *Egor Bulâciov şi* Maxim Gorki *alţii*. (Teatrul National)
Stagiunea 1951 – 1952
O femeie *Fericirea furaia* Ivan Franko
(Teatrul National)
Stagiunea 1952 – 1953
A gr i p în a
Semionova *Zori deasupra* Alexei Surkov
Moscovei (Teatrul Naţional)
Stagiunea 1953 – 1954
Ştefan i-a Silvia Andreescu
Pumn ea *Simion Albac* şi Teodor Mănescu
(Teatrul
Tineretului)
Prosta ko va *Neisprăvitul* Fonvizin
(Teatrul Tineretului)
Stagiunea 1954 – 1955
Adela *Citadela sfărâmată* Hor ia Lovinescu
(Teatrul National)
Stagiunea 1955 – 1956[25]

---

25 In cursul a cincizeci şi doi de an! de activitate teatrală, Maria Filotti a interpretat (fără a socoti reluările) 172 de roluri în 167 de piese. Dintre acestea sînt 62 de roluri în 58 de piese romîneşti, dintre care 45 create de Maria Filotti.

Matilda *Patriotica română* Mircea Ş tetă nes cu
(Teatrul
— C. Nottara)
II
PROGRAM ANALITIC PENTRU CURSUL DE MIMICA[26]
INTRODUCERE
Ce este mimica.
Cum s-au născut expresiile mimice ale omului.
ISTORICUL MIMICII
Gestul în teatrul antic.
Chironomia sau arta exprimării prin gesturi.
Originea paniomimei
Saltatia la primele popoare.
Chironomia la greci, actorii şi repertoriul.
La romfani: saitaţia, atellanele şi pantomima.
Pantomima în epoca lui August şi cauzele dezvoltării ei. Actorii, gesturile, repertoriul, costumul, teatrul.
Evul mediu, pantomima, teatrul. popular, misterele.
Rămăşiţele pantomimei antiae reînviate în secolul al 19-lea (Noverre, Debureau, Louis Roufie.)
Legătura între teatrul, antic şi teatrul modern.
Mimica. ştiinţifică
Scrierile vechi şi moderne despre mimică.
Chironomia şi fiziognomia. (Lucrările lui Lavater, Piderit, Camper etc.)
Teoria lui Darwin.
Folosul practic ce putem trage pentru arta dramatică din cunoaşterea şi analizarea expresiilor mimice.
MIMICA, MIJLOC DE EXPRIMARE PENTRU ACTOR însuşirile mimicii.

---

26 Acest program a fost întocmit de Maria Filotti pentru cursul predat la Conservator, începînd din anul 1921, şi prezentat în 1926 la concursul pentru titlul de profesoară definitivă.

Coordonarea limbajului mimic cu vorbirea, pentru justa exprimare a stărilor sufleteşti.

Mijloacele mimice de care dispune actorul pentru a ajunge la acest scop.

Diferitele stări de expresii

Stări sufleteşti.

Stări trupeşti.

Stările simţirilor.

Stări intelectuale.

Stări expresive ale poziţiilor sociale.

Stări devenite fizionomice stabile.

Stări patologice.

Analiza diferitelor mişcări expresive

Generalităţi despre mişcările corpului.

Mişcările membrelor inferioare.

Mişcările braţelor.

Mişcările mâinilor.

Mişcările capului.

Expresiile centrilor mimici ai feţei

Ochiul, gura, nasul.

Râsul şi pliânsul.

TEME

— Exerciţii mimice ale expresiilor obţinute prin mobilitatea şi poziţia ochilor.

Exerciţii mimice ale expresiilor gestului şi diferitele combinaţiuni cu expresiile ochiului.

Exerciţii de râs şi de plâns.

Teme mimice individuale şi în ansamblu.

SINTEZA MIŞCĂRILOR EXPRESIVE

Mimica sentimentelor binevoitoare

Dragostea, iubirea de copii şi părinţi, amiciţia, simpatia, bunăvoinţa, atenţia, adorarea şi admiraţia, religiozitatea.

Mimica plăcerii

Buna dispoziţie, bucuria şi încântarea, entuziasmul.

Mimica sentimentului demnităţii personale

Demnitatea, conştiinţa de sine, curajul, vitejia, vanitatea, orgoliul.

Mimica demnităţii personale înfrânte

Înroşirea, timiditatea, perplexitatea, jena, modestia, smerenia, umilinţa.

Mimica activităţii intelectuale

Concentrarea gândirii. Încordarea şi pierderea atenţiei, realecţiunea, mirarea, surprinderea.

Mimica sentimentelor răuvoitoare

Aversiunea, scârba, oroarea. Ura, mini a, furia. Batjocura, dispreţul, zeflemeaua. (Invidia şi gelozia sunt sentimente compuse.)

Mimica durerii

Dispoziţia rea, deprimarea, melancolia, îngrijorarea, necazul, mâhnirea, căinţa, durerea, plânsul, desperarea.

Mimica fricii

Neîncrederea, bănuiala, teama, frica, spaima, groaza, teroarea.

Mimica sentimentelor compuse

Compătimirea, mila, prefăcătoria, făţărnicia, linguşirea, josnicia, viclenia, şiretenia, invidia şi gelozia.

Mimica stărilor corporale

Foamea, setea, frigul, fiorii, căldura, asfixierea.

Mimica simţurilor

Gustul, mirosul, văzul, pipăitul, orbirea din naştere, tragerea cu urechea, surzenia etc.

Mimica pierderii cunoştinţei

Somnul, vorbirea în vis, ameţeala, leşinul.

TEME

Exerciţii mimice ale tuturor stărilor enumerate.

Mimarea în scară progresivă (începând de la forma

cea mai uşoară a sentimentului şi până la paroxismul simţirii) a sentimentului – plăcerii, demnităţii personale, durerii, fricii etc.

Exemple din repertoriul clasic şi modern pentru diferitele stări.

(Coordonarea acestor expresii cu vorbirea.

Scene potrivite interpretării expresiilor studiate, analizarea şi redarea lor.

Exerciţi individuale, monoloage şi scene de ansamblu.

GENERALITĂŢI DESPRE CAUZELE PRINCIPALE CARE POT MODIFICA MIMICA

Temperamentul, vârsta, sexul, clima, bolile, starea de civilizaţie, obiceiurile, nutriţia, poziţia socială, rasele.

Mimica expresiilor fizionomice stabile

Noţiuni sumare asupra fizionomiei şi frenologiei. (Lavater, Pi der it, Combe, Camper etc.)

Exemple de diferite tipuri, caractere şi analizarea lor

Omul blând, omul cinstit, sincer, optimist, idealist, uşuratic, omul fără caracter, linguşitor, josnic, egoistul, omul calculat, omul pătrunzător, energic, curajos, laş, nenorocit, orgolios, obraznic, desfrânat, laicom, avar, prefăcut, blazat etc.

Mimica profesiunilor Exemple

Militarul, şeful de orchestră, chelnerul, omul de birou, lucrătorul, bărbierul, negustorul, cerşetorul, pungaşul de meserie, apaşul etc.

Mimica stărilor sociale

Ţăranul, orăşeanul, aristocratul, domnitorul, artistul, bărbatul de stat, savantul, militarul, proletarul.

Mimica stărilor patologice

Beţia, nebunia, halucinaţiile, imbecilitatea, mania, melancolia, otrăviri, moartea.

GESTUL ÎN TEATRU

Expresia gestului. Gestul hieratic. Gestul şi atitudinea în teatrul clasic. Gestul profesional, salutul în diferitele epoci istorice. Gestul bolnav. Ticurile. Gestul în teatrul modern.

STILUL ÎN TEATRU

Diferitele epoci de cultură şi influenta lor asupra mişcărilor, atitudinii, înfăţişării.

Stilul vechilor popoare.

Stilul evului mediu.

Secolul al 17-lea.

Stilul revoluţiei franceze.

Stilul epocii moderne.

COSTUMUL

Istoricul costumului în teatru.

Atitudinea şi gestul în raport cu costumul.

Draperia antică, crinolina etc.

Sobrietatea costumului modern.

Importanta grimării pentru crearea diferitelor tipuri.

Importanţa pieptănăturii, bărbii etc. pentru caracterizarea epocii şi tipurilor.

TEME

Redarea expresiilor1 mimice ale diferitelor tipuri şi caractere, după analizele făcute.

Exemple din repertoriul clasic şi modern.

Exerciţii mimice ale gesturilor şi – atitudinilor profesionale, precum! şi ale poziţiei sociale.

Diferite scene din piese clasice şi moderne cuprinzând tipurile studiate.

Exerciţii ale stărilor patologice, cu exemple tipice din repertoriul clasic şi modern.

Merite scene ale agoniei şi morţii prin otrăvire, analizarea, coordonarea mimicii cu vorbirea şi interpretarea lor, conform realităţii şi artei.

III

REPERTORIUL TEATRULUI MARIA FILOTTI (1939 – 1949)

Stagiunea 1939 – 1940

Dragodana, un – act de Ion Anestin, cu G. Ciprian, C. Mitru, A. Athanasescu, Madeleine Andronescu, Getta Kernbach. *Regia*: Victor Ion Popa. *Decoruri şi costume*: Ion Anestin.

Noaptea Sfântului Andrei, un act de Val Mugur, cu G. Ciprian, Jules Cazaban, N. Tomazoglu, Mircea Constantinescu, Mania Antonova. *Regia*: Val. Mugur. *Decorul*: Ion Anestin.

Istoria se repetă, un act de Mircea Ştefănescu, cu Beate Fredanov, Jules Cazaban, N. Tomazoglu. *Regia*: Val Mugur. *Decorul*: Ion Anestin.

Colul năzdrăvan (*L'ippogriffo*), de Gherardo Gherardi, traducere de Tudor Muşatescu, cu Maria Filotti, Clody Bertola, Mania Antonova, Mihai Popescu, Victor Antonescu, Aurel Athanasescu, Radu Beligan, Jules Cazaban, Coco Demetrescu etc. *Decoruri*: Ion Sava.

Aproape de cer (*Altitude 3.200*), de Julien Luchaire, traducere de Tudor Muşatescu, cu Beate Fredanov, Nineta Guşti, Clody Bertola, Madeleine Andronescu, Diddna Rădulescu, Mihai Popescu, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, N. Tomazoglu, G. Voinescu etc. *Regia*: Aurel Ion Mjaioan. *Decorul*: Ion Sava.

Figurantul, de Alfred Savoir, cu Jules Cazaban, Radu Beligan, N. Tomazoglu, Mircea Constantines cu, C. Hociung, Toţa Yan» Clody Bertola etc.

Domnişoara Butterfly, comedie de Tudor Muşatescu, cu Beate Fredanov, Ecaterina Niţulescu-şahighian, Mania Antonova, Ecaterina Iones cu, Mihai Popescu, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Ch. Charnel, N. Tomazoglu, flori a Şerbănescu. *Regia*: Tudor Muşatescu. *Decoruri*: Perahim şi Rubinger.

Omul care s-a jucat cu viaţa (*Night must fall*), de Emmlyn Williams, traducere de Radu Beligan, cu Maria Filotti, Clody

Bertola, Beate Fredanov, Ecaterina Ionescu, Mihai Popescu, Jules Cazaban, N. Tomazoglu. *Regia*: Aurel Ion Maican. *Decorul* Th. Kiriakoai.

Stagiunea 1940 – 1941

Festival Alecsandri – cântecele comice *Coana Chiriţa în voiaj* cu Maria Filotti, *Barbu Lăutarul* cu N. Soreanu, *Haimanaua* cu Ion Manu, *Păpuşarul* cu Const. Lungeanu, *Paraponisitul* cu Coty Hociung şi comedia *Kir Zuliaridis* cu Eugenia Popovici, Cella Marion, H. Polizu, N. Roman. *Regia*: Victor D. Bumbeşti. *Decoruri*: Th. Kiriakoff.

Elisabeta şi Essex (*Elisabeth, la femme sans homme*), de André Josset, traducere de Ion Cantacuzino, eu Maria Filotti, G. Calboreanu, A. Pop Martian., A. Athanasescu, Ion Ilie Ion, N. Tomazoglu etc. *Regia*: Ion Cantacuzino. *Decoruri*: Ion Anestin.

Flacăra sfântă, de W. Sommerset Maugham, traducere de Ion Cantacuzino, eu Miaria Filotti, Pula Ionescu, cleopan Cernăteanu, Aurel Athanasescu, Cr. Duţulescu, N. Tomazoglu, Al. Dumitrescu. *Regia*: Vasile Enescu.

Fritz şi Frantz, de Arnold şi Bach, eu G. Tirnica, Gr. Vasiliu-Birlic, Mişu Fotino, Niculescif-Buzău, Mircea Şeptilici, Romeo Lăzărescu, Şt. Decu, Maria Filotti, Nora Piacentini, Silvia Dumitrescu, Angela Mateescu, Cella Marion, Lulu Popescu:

Gâştele, după Aristofan, de Ion Cantacuzino, cuplete de Tu: dor Muşatescu, cu G. Tirnica, Gr. Vasiliu-Birlic, Mişu Fotino, Niculescu-Buzău, Mircea Şeptilici, Romeo Lăzărescu, Şt. Decu, Silvia Dumitrescu, Nora Piacentini, Irina Răchiteanu, Cella Marion, Victoria Medeea, Lulu Popescu, Viorica Georgescu, Tamara Vasilache etc. *Regia*:

Soare Z. Soare. *Decoruri*: Mircea Şeptilici. *Muzica*: V. Vasilache. *Texte*: N. Stroe şi N. Roman.

Eva în vitrină, de Gugliemo Giannini, traducere de Maria Filotti şi Sică Alexandrescu, cu Maria Filotti, Tantzi Cocea, Ecaterina Niţulescu-şahighian, Cella Marion, Victoria Medeea. Mişu Fotino, Mihai Popescu (G. Măruţă), R. Bulfinsky, Ionel Ţăranu, Cr. Duţulescu. *Regia*: Sică Alex-andrêscu.

Stagiunea 1941 – 1942

Oraşul fără avocaţi de Nicola Manzzari, cu Radu Beligan, Cr. Duţulescu, Iordănescu-Bruno, Romald Bulfinsky, Marcel

Enescu, Mircea Constantinescu, Maria Filotti, Nineta Guşti... Virginia Stoicescu, Erastia Peretz, Tamara Vasilache.

Frumoasa aventură, de R. de Fiers, G. de Caillavet şi Étienne Rey, traducere de Radu Beligan, cu Maria Filotti, Tantzi Cocea, Nelly Sterian, Viorica Georgescu, Cella Marion, Doña Carozzi, R. Bulfinsky, Mihai Popescu (C. Lungeanu), Radu Beligan (Marcel Anghelescu), Iordănescu-Bruno. Cr. Dutulescu, Marcel Enescu, G. Măruţă, Mircea Constantinescu. *Regia*: Sică Alexandrescu.

Banii nu fac nici două parale (*A ehe servone questi quattrini*?), de Armando Curcio, cu Radu Beligan, R. Bulfinsky, Mircea Constantinescu, Marcel Enescu, Cr. Dutulescu, Iordănescu-Bruno, Maria Filotti, Nineta Guşti, Erastia Peretz, Tamara Vasilache. *Regia*: Sică Alexandrescu.

Omul care zâmbeşie, de Luigi Bonelli, cu Romald Bulfinsky, Radu Beligan, Constantin Lungeanu, Marcel Enescu, N. Antoniu, Nineta Guşti, Cella Marion, Tamara Vasilache, Virginia Stoicescu. *Regia*: Ion Şahighian. *Decoruri*: Traian Cornescu.

Secretara tatii, comedie muzicală de Puiu

Maximilian, muzica de N. Kirculescu, cu V. Maximilian, Const. Lungeanu, Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno, Marcel Enescu, R. Neacşu, Virginica Popescu, Florica Demion (Virginica Romanovski), Florica Sterescu, Viorica Georgescu, Virginia Stoicescu etc, *Regia*: Puiu Maximilian.

Stagiunea 1942 – 1943

Puşlamaua (Îl *tredicesimo furfante*), de Gugliemo Giannini, traducere de Maria Filotti, cu Miaria Filotti, Cella Marion, Florica Sterescu, Virginia Stoicescu, V. Maximilian, Iordănescubruno, Al. Giugaru, Ion Gheorgh-iu, Titu Vedea, V. Bulandra, N. Antoniu. *Regia*: V. Maximilian.

Mezelăria Colombo (*Felicita Colombo*), comedie în trei acte de Giuseppe Adami, cu Maria Filotti, Tantzi Cocea, Cella Marion, C. Lungeanu, Marcel Enescu, Ionel Ţăranu. *Regia*: Sică Alexandrescu.

Domnişoara de ciocolată (*La petite chocolatière*), de Paul Gavault, traducere de Radu Beligan, cu Nora Piacentini, Nineta Guşti, Clody Bertola, Radu Beligan, M. Şeptilici, Marcel Enescu *Regia şi decoruri*: Mircea Şeptilici.

Sextet, de Gregor Schmitt, prelucrare de Sică Alexandrescu, cu Radu Beligan, Mircea Şeptilici, Marcel Enescu, Nora Piacentini, Nineta Guşti, Cella Marion, Getta Cibolini. *Regia*: Sică Alexandrescu. *Decorul*: Mircea Şeptilici.

Fiorii primăverii (Îl *teorema di Pitagora*), de Carlo Veneziani, cu V. Maximilian, Al. Giugaru, Mircea Şeptilici, Virgil Vasilescu, Titu Vedea, Maria Filotti, Nora Piacentini, Clody Bertola, Aura Rădulescu, Getta Cibolini, Virginia Stoicescu. *Regia*: V. Maxir miliari. *Decoruri*: Mircea Şeptilici.

Stagiunea 1943 – 1944

N-o fi adevărat, dar eu tot cred (*Non e vero, ma ci credo*), de Pepino de Filippo, cu Maria Filotti, Virgil

Vasilescu, Mircea Constantinescu, Titu Vedea, V. Bulandra, Virgil Papovici, Cella Marion, Lucica Georgescu, Tamara Vasilache.

Băiatul (*Etiénne*), de Jacques Deval, traducere de V. Maximilian, cu Maria Filotti, V. Maximilian, Virgil Vasilescu, Virginica Popescu, Mircea Axente, Cella Marion, Titu Vedea, Virginia Stoicesdu, Lucica Georgescu. *Regia*: V. Maximilian. *Decoruri*: Şt. Norris.

Romanţa, de Robert de Fiers şi Fr. de Groisset, după Ed. Scheldon, traducere de Maria Filotti, cu Tantzi Cocea, Sotica Ionescu, Leontina Ioanid, Aura Radovici, Ana Barcan, Viorica Georgescu.

G. Demetru (Constantin Lungeanu), R. Bulâinsky, Virgil Popovici étev *Regia*: Sică Alexandrescu. *Aranjament muzical*: Paul Constantinescu.

Domnişoara Nastasia, comedie tragică de G.M. Zamâirescu, cu V. Maximilian, N. Sireteanu, Romulus Neacşu, Tr. Vărăşteanu, Titu Vedea, Jean Voinescu, Eliza Petrădiesou, Raluca Zamfirescu, Cella Marion, Nana Teodorescu, Virginia Stoicescu etc. *Regia*: V. Maximilian. *Decoruri*: Traian Cornescu.

Stagiunea 1944 – 1945

Domnişoara Nastasia, de G.M. Zamâirescu, cu V. Maximilian, Aurel Rogalschi, Titu Vedea, Costin Dodu, Irina Răchiţeanu, Raluca Zamâirescu, Cella Marion, Sotica Ionescu, Nana Teodorescu etc. *Regia*: V. Maximilian. *Decoruri*: Traian Cornescu.

Profesiunea doamnei Warren, comedie neplăcută de George Bernard Shaw, traducere de Victor Ion Popa, cu Maria Filotti, Irina Răchiţeanu, Gh. Storin (Aurel Athanasescu), N. Soreanu, V. Maximilian. *Regia*: Victor Ion Popa. *Decoruri*: Traian Cornes cu.

25 de ani de fericire, de Germaine Lefranc, traducere de Maria Filotti, cu Maria Filotti, V. Maximilian, Mişu

Fotino, Sandina

Stan, Raluca Zamâirescu. *Regia*: V. Maximilian. *Decoruri*: Al. Brătăşanu.

Nevestele. farmacistului (*Bourrachon*), de Laurent Docillet, traducere de V. Maximilian, cu V. Maximilian, Aurel Rogalschi, C. Hociung, Titu Vedea, Maria Filotti, Irina Răchiţeanu. *Regia*: V. Maximilian. *Decoruri*: Oscar Hüttner.

Stagiunea 1945 – 1946

Ion al Vădanei, de N. Kiriţescu, cu Maria Filotti, Silvia Dumitrescu, Valy Voiculescu, Georgiana Anastasiu, Eugenia Nedelcu, A. Pop-Marţian, G. Timică, Costache Antoniu, N. Neamţu Otonel, I. Ulmeni, C. Brezeanu, V. Bulandra, Ion Iliescu. *Regia*: N. Kiritescu. *Decoruri*: Şt. Norris.

Păpuşile, de Pierre Wolff, traducere de Iön Cantacuzino, cu Marietta Deculesou, A. Pop-Marţian, G. Calboreanu, N. Soreanu, C Bănbules cu, V. Bulandra, N. Vulpescu, C. Brezeanu, Atena Rally, Maria Grecescu, Georgiana Anastasiu, Tilda Ionescu, Eugenia – Nedelcu. *Regia*: Victor D. Bumbeşti. *Decoruri*: Traian Cornes cu.

Dama cu camelii, de Alexandru Kiriţescu, după romanul lui Al. Dumas-îiul, cu Elvira Godeanu, Mimi Enăceanu, Marga Chicos, Georgiana Anastasiu, Tilda Ionescu, Eugenia Nedelcu, Mihai Popescu, G. Calboreanu, C. Brezeanu, Const. Bărbulescu, N. Vulpescu, Ion Iliescu, Virgil Popovici, Puiu Mirea etc. *Regia*: F. de Cruciatti. *Decoruri*: Traian Cornescu.

Bard turbaţi, de Alexandr Ostrovski, traducere de Alex... Kiriţescu1 şi R. Donici, cu Miihai Popescu, Ion Manu, N. Soreanu, Rj Bulfinsky, Maria Filotti, Elvira Godeanu. *Regia*: Dinu Negreanu. *Decoruri şi costume*: Th. Kiriakoai.

Arrtâr la loterie (*Non ti pago*), de Eduardo de Filippo,

traducere de Ion Cantacuzino, cu R. Bulfinsky, Ion Manu, Iordănescubruno, Sereda Sorbul, Eugenia Nedelcu, Florica Sterescu etc. *Regia*: F. de Cruciatti.

Stagiunea 1946 – 1947

Aido, de Henry Bernstein, traducere de Mihail Sebastian, cu A. Pop-M; arţian, V. Valentineanu, Rom aici Bulfinsky, Maria Botta, Corina Constantinescu, Ana c'olda, Em. Giuan. *Regia*: Victor D. Bumbeşti. *Decoruri*: Traian Cornescu şi Natalia Bragalia.

Caravana (*Mamouret*), de Jean Sârment, traducere de Mircea Ştefănescu, cu Maria Filotti, G. Trimică, Mişu Fotino, Sofica Ionescu, Leontina Ioanid, Nelly Nicolau, Romeo Lăzărescu, Ion Pella, Virgil Popovici, Ana Colda, Tilda Ionescu, Florin Raba, Ion Henter, Q Bărbulescu, Georgiana Anastasiu, Virgil Vasilescu, Puiu Mirea, Mişu Ştefănescu, Em. Giuan, Ion Negrea, A. Stam* buliu, Yolanda Copăceanu etc. *Regia*: Victor D. Bumbeşti. *Decoruri*: Şt. Norris.

Liliom, de Fr. Molnar, cu A. Pop-Marţian, Jules Cazaban, C. Bărbulescu, Roland de Jassy, Em. Giuan, Ion Henter, Virgil Popovici, C Passa, Fl. Raba, Beate Fredanov, Nineta Gusti, Marietta Rares, Atena Marcopol, Ana Colda etc. *Decoruri*: Lebas.

Flacăra sfinţi, de W. Sommerset Maugham, traducere de Ion Cantacuzino, cu Maria Filotti, Beate Fredanov, Irina Răchiteanu, A. Pop-Martian, N. Sireteanu, G. Bărbulescu, Virgil Popovici, Fl. Raba. *Regia*: Maria Filotti. *Decor*: Tr. Cornescu.

Legea divorţului, de Clemence Dane, traducere de Margareta Sterian şi Ovidiu Constantinescu, cu Maria Filotti, Sandina Stan, Beate Fredanov, A. Potp-Marţian, Jules Cazaban, Neamţu-Ottonel, N. Sireteanu, G. Bărbulescu, Leontina Ioanid. *Regia*: A. Pop-Marţian. *Decor*: Tr. Cornescu şi, N. Bragalia.

Înc-o dragoste pe lume, comedie muzicală în două acte de Tudor Muşatescu, muzica de Elly Roman, cuplete de H. Nicolaide, cu

H. Nicolaide, C. Bărbulescu, Mia Steriade, Nutzi Pantazi, Puica Stănescu, Tilda Ionescu, Şt. Glodaru, Niculescu Cadet, N. Săvulescu, Ioindănescu-Bmno, Virgil Potpovici, Florin Raba, N. Antoniu, Jeana Doljan, Geta Perlea, trio fraţii Grigoriu etc. *Regia*: Victor D. Bumbe & ti.

Cordele de Cişmigiu, comedie muzicală de V. Vasilache, N. Stroe şi Eug. Mirea, muzica de H. Mălineanu, cu Sonia Cluceru, Ion Finteşteanu, Aurel Munteanu/ Mircea Balaban, Migry Avram-Nicolau, i Florica Demion etc. *Regia*: N. Stroe.

Stagiunea 1947 – 1948

Lppitet, de Robert Boissy, traducere de Ion Cantacuzino, cu ivlari a Filotti, V. Maximilian, Mircea Şeptilici, Tantzi Căpăţână, Florin Scărlătescu, Vasile Bulandra. *Regia*: V. Maximilian. *Decoruri*: Tr. Cornescu şi N. Bragalia.

George şi Margaret, de G. Savory, traducere de Soare Z. Soare, cu G. Timică, Sylvia Dumitrescu (Maria Filotti), Tantzi Căpăţână, Mircea Şeptilici, Ana Colda, Iulian Necşulescu, V. Florescu, *Regla*: Victor D. Bumbeşti. *Decoruri*: M. Şeptilici.

Frou-Frou, de Al. Kiriţescu, după Meilhac şi Halévy, cu Marietta Deculescu, Sandina Stan, Nelly Sterian, Silvia Hodoş, A. Pop-Marţian, C. Bărbulescu, Florin Scărlătescu. *Regia*:

I. Şahighian.

Filoména se mărită (*Filoména Mărturano*), de Eduardo de Filippo, – traducere de Ion Cantacuzino şi Mariella Coandă, cu Maria Filotti, Virgil Vasilescu, Leontina Ioanid, Florin Scărlătescu, Const. Bărbulescu, Vasile Florescu, Silvia Hodoş. *Decorul*: Şt. Norris…

Mizantropul, de Molière, traducere în versuri de Tudor Arghezi, cu A. Pop-Marţian, Tantzi Cocea, Sandina Stan, Nelly Sterian, Virgil Vasilescu, Const. Bărbulescu, V. Florescu etc. *Regia*: I. Cantacuzino. *Decoruri*: Liviu Ciuley. *Costume*: Mircea Marosin.

Vulpile, de Lillian Heilman, traducere de Eugen Marian, cu G. Demetru, Jenică Constantinescu, Jonescu-Gion, Dorin Sireteanu, V. Florescu, Maria Mohor, Sandina Stan, Ana Colda, Doña Carozzi. *Regia*: Ion Şahighian. *Decorul*: Şt. Norris.

Stagiunea 1948 – 1949

1% fatal, comedie de Ionel Lazaroneanu, cu Maria Filotti, Maria. Wauvrina, Ana Colda, Yolanda Copăceanu, N. Gărdescu, N. Roman, Niculescu-Buzău, C. Bărbulescu, Cezar Theodoru etc. *Regia*: Mihai Zirra.

A murit Bubi, comedie de Tudor Muşatescu, cu Virginica Romanovski, N. Gărdescu, Ion Pella, Doña Carozzi etc. *Decoruri*: Oscar Hüttner.

AMINTIRI DIN TEATRU[27]

(titlu provizoriu)

Planul lucrării

I. Cuvânt înainte. La ce pot servi amintirile unui actor. De ce m-am hotărât să le scriu pe ale mele.

II. Copilăria. Familia. Primul contact cu teatrul. Studiile liceale. Bacalaureatul. Plecarea la Bucureşti. Ca să-mi pot continua studiile mă angajez să dau meditaţii la Pensionul Millerverghi.

III. Anii studenţiei. Facultatea de litere şi filosofie, profesorii, examenele. Examenul de intrare la Conservator.

---

27 Acesta este planul volumului de amintiri al Măriei Filqtiti, aşa cum îl proiectase şi cum l-a prezentat editurii. Din el se poate vedea că dispariţia sa prematură, înainte de a fi aşternut pe hîrtie întreg firul celor ce avea de spus, a făcut ca multe din cele ce-şi propusese în acest plan să nu fie cuprinse în paginile pe care le-a lăsat. Ele oglindesc astfel numai o parte din gîndurile sale.

Conservatorul din acea vreme. Profesorii mei: Aristizza Romanescu şi Constantin Nottara. Colegii: Florica Cocea, Ion Manolescu, Gh. Storin, Gh. Ciprian, Mişu Fotino, Belcot, Al. Mihalescu, Marioara Fărcăşanu şi alţii. Primul contact cu scena. În turneu cu Aristizza Romanescu, Petre Liciu şi Petre Sturdza (1904 – 1905). Producţia de absolvire a Conservatorului. Primul angajament: la Teatrul Naţional din Iaşi, unde îmi strămut studiile de la Facultatea de litere şi filosofie.

IV. O stagiune la Iaşi: septembrie 1906-martie 1907. La 1 aprilie 1907 sunt chemată de Davila la Teatrul Naţional din Bucureşti. Distribuită de la început în rolul Anna Karenina – fapt ce, produce vâlvă mare între colege – am reuşit să joc rolul după... 24 de ani. În turneu cu Agatha Bârsescu.

V. Debutul la Teatrul Naţional din Bucureşti (sept. 1907): *Răzuan şi Vidra* alături de Demetriade, *Fântâna Blanduziei* alături de Nottara. Epoca unei munci intense, în luptă pentru măiestria artistică. După înfiinţarea Companiei Davila, întreg repertoriul părăsit de cei plecaţi, cade pe umerii Tinei Barbu şi ai mei. Din toamnă în iarnă, de la 10 dimineaţa la 12 noaptea, la teatru. Directoratul lui Pompiliu Eliade: promovarea autorilor dramatici români. Premierele pieselor *Apus de soare* şi *înşir-te, mărgărite*. Roluri, roluri: cochete, prinţese, regine şi... câte un om adevărat. Don *Carlos, Prostul, Modelul, Taifun, Chemarea codrului, Rut*) *Bias, Zaza*. *Directorii ce s-au succedat.

VI. Războiul 1916 – 1918. În refugiu la Iaşi. Soră de caritate în spitalele de răniţi. Concomitent cu munca de spital, spectacolele de la Teatrul Naţional din Iaşi ale Teatrelor Naţionale reunite: *învierea lui Ştefan cel Mare*, *Suprema forţă*. *Cyrano de Bergerac*. Spectacolele pentru ostaşii de pe front.

VII. Înapoi la căminele noastre. Teatrul Naţional îşi

reia activitatea. Intermediu la – Teatrul Modern, în Compania Excelsior. Schimbările de directori.

VIII. Epoca maturităţii artistice. Marele repertoriu: *Pescăruşul* de Gehov, *Hedda Gabler* şi *Femeia mării* de Ibsen. *Maria Stuart* de Schiller, *Dama cu camelii* de Dumas, *Sapho* de Daudet, *O femeie fără importanţă* de Oscar, Wilde, *Pariziana* de Henri Becque, *Anna Karenina* de Tolstoi, *O scrisoare pierdută*.

IX. În slujba literaturii dramatice originale. Amintiri despre câteva din cele 60 de piese româneşti jucate în carieră: *Bunicul, Suprema forţă, Suflete tari, Doamna lui Ieremia, Bizanţ, Scrisoarea pierdută* şi *o noapte furtunoasă, Chiriţa în voiaj. Driort\ Ion al Vădanei, Florentina, Gaiţele, Ion Anapoda. Citadela sfărâmată* şi multe altele. O sărbătorire la Societatea autorilor dramatici români.

X. Importanţa de a evolua în cursul unei cariere. De la cochete la centenare. Câteva roluri pe care nu le pot uita: Zaza, Romanţa, Elisabeta, regina Angliei, Calul năzdrăvan, Eva în vitrină, Profesiunea d-nei Warren, Bani turbaţi, Mamouret, Egor Bulâciov, Neisprăvitul.

XI. Despre câteva turnee.

XII. În serviciul drepturilor profesionale ale actorilor: 6 ani ca preşedintă a Sindicatului artiştilor dramatici şi lirici. Înfăptuiri şi realizări: afirmarea drepturilor actorilor faţă de antreprenorii de teatru, ameliorarea condiţiilor de turneu, ajutorarea artiştilor bătrâni.

XIII. Activitatea didactică. Înfiinţarea catedrei de mimică la Conservator. Profesoară prin concurs (1926), 30 de ani de profesorat Amintiri despre câţiva elevi. Plecarea din şcoală înainte de vreme.

XIV. Teatrul în serviciul prieteniei dintre popoare şi al păcii. Firmin Gémier şi „Societatea Universală de Teatru”. Congresele de ia Viena, Hamburg, Zürich, Roma, Londra,

Paris (19301938). Revista *Thespis*. Membră în Comitetul Internaţional al S.U.D.T. Festivalul teatral internaţional de la Moscova, din 1934. Cum Fam cunoscut pe Stanislavski.

Între practică şi teorie. Qteva conferinţe despre teatru. Actorul critic şi creator. Cum se compune un rol.

XVI. Răsplata activităţii mele: pensionarea arbitrară din 1937. Procesul cu Teatrul National. O lovitură şi o reacţiune. Un an la Teatrul Comedia. Ca să dovedesc capacitatea mea de muncă creatoare, înfiinţez Teatrul din Sărindar, alături de Tudor Muşatescu şi Aurel M-aioan. Tinerii cu care porneam la drum: Mihai Popescu, Beate Fredanov, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Clody Bertola, Nineta Guşti, N, Tomazoglu etc.

XVII. 10 ani de teatru condus de mine. Adevăratul înţeles al teatrului particular în ţara noastră. Rămân singură după plecarea lui T. Muşatescu. Colaborarea cu G. Timică şi V. Birlic, cu Beligan şi Nora Piacentini, cu V. Maximilian. Cum s-a născut Teatrul Maria Filotti. Asociaţia cu Elvira Godeanu, Marietta Deculescu şi A. Pqp-Mjartian. Elevii mei – fac practică pe scena teatrului ce conduc. Tinerii ce se afirmă şi devin la rândul lor conducători de trupe. Qteva succese. Sărbătorirea de 40 de ani de teatru. Reîntoarcerea la Teatrul National.

XVIII. Cei pe care i-am cunoscut, i-am apreciat sau i-am iubit. Gâtiva parteneri: Constantin Nottara, Aristide Demetri-ade, Tony Bularudra, V. Maximilian, Gh... Storin, N. Băltăţeanu. R. Bulfinsky, Ion Manolescu, Mihai Popescu, G. Vraca, G. Timică, Al. Mihalescu şi alţii. Qteva colege: Tina Barbu, Sonia Cluceru, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Ventura, Elvira Popescu. Regizori: Paul Gusty, Vasile Enescu, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa etc. Qteva personalităţi străine: Ermette Novelli, Mounet-Sully, Sarah Bernhardt, Suzanne Desprès, Cécile Sorel, Firmin Gémier, Silvio d'Amico, Luigi Pirandello, H. Lenormand, Pitoëff,

Nijiński, Pavlova, Tamara Karsavina, Lugné Poë, Ş-aliapin, Vittorio de Sica şi mulţi alţii.

XIX. După 20 de ani de la pensionare, am bucuria de a fi în plină activitate. Roluri noi, regizori noi, parteneri noi. Dorinţe împlinite, mari satisfacţii şi… câteva năzuinţe.

XX. Concluzii. Condiţia actorului pe vremuri şi astăzi. Cu gândul la tineretul de azi şi la înfăţişarea teatrului de mâine, privesc la anii ce au trecut…

CUPRINSUL

Responsabil de carte: M. Vasiliu Tehnoredactor: S. Malcaş Corector: I. Stan

Dat la cules, 24.12.60. Bun de tipar 26.04.61. Tiraj 12100 + 3065 ex. Hârtie semi velină mată de 65 gr. fm2. Fi. 540 x040116. Coli ed. 20, 57. Coli de tipar 24. Ediţia I. Comanda 3096. Planşe tiefdruck 8. A. nr. 01126. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8R-94.

Tiparul executat sub.com. nr. 10116 la Combinatul Poligrafic Casa Scânteii „I. V. STALIN”, Bucureşti – R.P.R.